<36606333890019



<36606333890019

<36606333890019

№ 1. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 2. Jänner 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1 — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Kritische Rundschau.

Ernstes Musiktreiben. — Gedeihlicher Wetteifer. — Parteiungen. — Friedrich Hebbel. — Burgtheater. — Opern- und Vorstadtdepravation. — Ermuthigung.

γ. — Die musikalische Saison zeigt heuer ein sehr ernstes Gesicht. In ruhig-tüchtiger, fast weihevoll-einfacher Weise nehmen die gediegenen Symphonie-, Chor- und Quartettproduktionen ihren Gang. Der kräftige Aufschwung, der seit zwölf Jahren ungefähr in unserer lebensfrohen Wienerstadt platzgreift, dauert nicht allein ungeschwächt fort, er scheint sich auch systematisch festsetzen zu wollen, die bisherigen Ergebnisse nehmen den Charakter des definitiv Errungenen an. Haben in der That die besseren Elemente derart Wurzel gefaßt in unserer Mitte, sind sie nicht mehr auf zweifelhafte Versuche angewiesen, nicht mehr zu erbitterten Kämpfen herausgefordert? Oder hält man es nicht mehr für nöthig, mit dem Wahren und Schönen Ostentation zu treiben, wie ehedem mit dem buntschillernden Virtuosenthum? Hat sich, anstatt des Modekitzels, wirklich ein allgemeinerer Geschmack an guter Musik in immer weiteren Kreisen herangebildet? Oder kommt etwa der ernsteren Pflege ernster Musik auch eine allgemeinere ernste Stimmung zu Hilfe, und sind es die Schatten drohender Kriegswolken, die Ahnungen nahender Umwälzungen, die Besorgnisse beim Anblick eines nach allen Richtungen hin prekären Zustandes, welche unserer musikalischen Empfänglichkeit mehr Ernst, als wir lustige Leute uns selbst zugetraut, beimischen?

Mehreres mag eben zusammentreffen, aus verschiedenen Ursachen jenes eine Ergebniß zu erzeugen, daß von allen Seiten mit gleichem Eifer für unser musikalisches Beste gearbeitet wird, und daß der unvermeidliche, ja wünschenswerthe Wetteifer nur darauf bedacht ist, nach Möglichkeit Tüchtiges zu leisten, ohne deshalb dem Mitstrebenden jede bessere Gelegenheit zu mißgönnen, oder demselben Hindernisse in den Weg zu legen. So wirken Herbeck, Dessoff, Brahms, an der Spitze der großen Konzertgesellschaften, so Hellmesberger und Laub, jeder mit seinen Quartettgenossen, auf verschiedenen Wegen zu einem Ziele. — Für den nöthigen Kontrast aber sorgen in neuester Zeit durch eigens veranstaltete Konzerte die Adepten der sogenannten „neudeutschen Schule", worüber wieder die Anhänger der sogenannten „klassischen Richtung" zeterschreien.

Wir vermögen uns, aufrichtig gesagt, — wenn schon wieder einmal von diesen Parteiungen die Rede sein soll — keinem der beiden Extreme anzuschließen. Wir können es vor Allem den Erstbezeichneten durchaus nicht verdenken, wenn sie gelegentlich ihre und ihrer Genossen oder ihrer Meister Werke (die darum noch keine Meisterwerke sind) dem Publikum vorführen. Wir können und wollen es nicht, weil wir Jedem das gleiche Recht, gehört zu werden, zugestehen, weil wir ein freies Feld gönnen allen neueren Bestrebungen, weil wir die Vorführung von Novitäten in jedem Bereiche künstlerischer Thätigkeit für eine Nothwendigkeit und zwar für eine sehr ersprießliche Nothwendigkeit halten, — weil wir es endlich keineswegs angezeigt, weder recht noch klug finden, den vorgeführten Werken gegenüber einen Parteistandpunkt einzunehmen. Mögen eine Anzahl junger Enthusiasten, verstärkt durch verunglückte Komponisten-

Mittelmäßigkeiten und durch eine gewisse Kategorie unmusikalischer Konzertbesucher, sich den Anschein einer „Partei" geben, — wir möchten uns nicht in gleicher und nicht in entgegengesetzter Weise lächerlich machen.

Worauf kann und soll und darf es uns denn ankommen, wenn ein neues Musikstück unser Urtheil herausfordert? Ob es von Beethoven ist oder von Wagner, von Mozart oder von Lißt, von Sebastian Bach oder von Otto Bach? Nein. Ob es von Todten oder Lebenden, von Unbekannten oder von Parteihäuptern komponirt ist? Auch nicht. Ob es eine bestimmte Richtung verfolgt, bestimmte Grundsätze voraussetzt, bestimmte Lehren mittelbar dozirt? Auch das nur in sehr bedingtem Maße — Ob es musikalisch schön sei, — darauf kommt es an, — ob es denjenigen Bedingungen entspreche, die man berechtigt ist, vom Standpunkte der musikalischen, wie der allgemeinen Kunstgesetze an ein musikalisches Kunstwerk zu stellen, ob es vor Allem Zeugniß gebe von der (melodischen) Schöpfungskraft des Autors. Das einmal angenommen — woraus sich die neuerliche Bestätigung unseres schon mehrfach gebrauchten Axioms ergibt, daß nicht so sehr die Richtung, als vielmehr sehr wesentlich das Talent den Künstler mache — werden wir, ohne Parteiungsbedürfniß jeder Novität mit wenigstens relativem Interesse entgegensehen, werden trachten, möglichst ohne Voreingenommenheit jedes Werk auf uns wirken zu lassen; — und wer uns schöne Musik gibt, soll willkommen sein, — wer hingegen häßliche, den rettet kein „edles Streben" in der Gegenwart und keine problematische Anweisung auf die Zukunft.

Jenes anspruchsvolle für und wider Parteimachen hat sich ebenso auch auf anderem Gebiete als übel angebracht erwiesen, bei einem Dichter, der jüngst in der vollen Kraft seines Schaffens dahingerafft wurde. Zwischen der krankhaft fanatischen Bewunderung selbst seiner Auswüchse und der erbitterten Verketzerung selbst seiner genialen Gedankenblitze haben wir es stets für die Aufgabe der Kritik gehalten, dem hochbegabten Schriftsteller jenes gleiche Recht, gehört zu werden, zu vindiziren und haben es stets dem Burgtheater als ein Unrecht vorgerückt, als es sich ihm mit einer gewissen Absichtlichkeit verschließen wollte, ohne dabei zu verhehlen, daß uns seine Werke wesentlich aber ein staunendes Interesse erweckten, selten aber eine wahrhaft künstlerische Befriedigung gewährten. Darum meinen wir auch — trotz dem schönen Nachruf in der vorigen Nr. d. Bl., — daß die vielgebrauchte Wendung von der endlichen allgemeinen Anerkennung nach dem Tode bei Hebbel insofern nicht zutreffen wird, als seine Dichtungen überhaupt nicht dazu angethan sind, in das allgemeine Verständniß, in das Herz des Volkes zu dringen Dazu ist Hebbel zu absonderlich selbst im äußerlich Effektvollen („Judith"), zu abstoßend häßlich in der Form, wo er mit kühnem Geist und tiefem Verständniß in's Volksthümliche griff („Maria Magdalena"), zu exklusiv und unmodern, wo er formell gereinigt und geläutert schien („Nibelungen"), unbeschadet natürlich der Anerkennung seiner genialen Eigenschaften, die ihm Einzelne nicht versagen werden, unbeschadet der Bedeutung, die ihm in der deutschen Literatur einen, seines originellen Geistes würdigen, Platz anweisen wird.

Erinnerten wir übrigens soeben an einen Vorwurf, der dem Burgtheater nicht erspart bleiben konnte, so dürfen wir gerechter Weise nicht unerwähnt lassen, daß in anderer Beziehung — nämlich was die Hemmnisse betrifft, die vom Oberstkämmerer-Amte auszugehen pflegten, — seit dem Antritte des Fürsten Auersperg liberaler verfahren wird. „Uriel Acosta", „Andreas Hofer", „Richard II." u. m. A., geben von dieser besseren Einsicht, die dem artistischen Direktor einen freieren Spielraum gestattet, ein wohlthuendes Zeugniß; daß mit den hoffnungsvollsten heurigen Novitäten kein Kassatreffer gezogen wurde, ist allerdings wahr, und in Bezug auf „Richard II." läßt sich nicht dem Schicksal allein die Schuld des Mißgeschickes zurechnen. Immerhin aber herrscht im Burgtheater ein wesentlich verständnißvolles, fachkünstlerisch tüchtiges Streben, herrscht eine angestrengte, zumeist dem Richtigen und Nothwendigen zugewendete Thätigkeit, herrscht ein von Talent und Einsicht getragenes Zusammenwirken.

Das Burgtheater ist noch immer der Ort, wo gut Komödie gespielt wird, — und das ist heutigen Tags sehr viel, namentlich angesichts einer Vernachlässigung, wie sie die Schwesterbühne, die Hofoper, trotz glänzenden und brauchbaren Materiales, darbietet, angesichts einer Depravation, wie sie zeitweise in den Vorstädten zum Vorschein kommt, wie gegenwärtig an der Wien, wo eine weniger als unbedeutende Posse nahezu ihre fünfzig Vorstellungen erlebt, einzig nur wegen der Anziehungskraft einer Schauspielerin, deren dreistes Talent sich zu der Haupt-

rolle in gar kein homogenes Verhältniß zu setzen weiß, und welche demgemäß bald sich selbst ironisirt, bald in verletzendster Weise mit dem Publikum, bald in pflichtvergessener Nachlässigkeit gar nicht spielt.

Gegenüber solchen künstlerischen und sozialen Fäulnißsymptomen, wie sie sich namentlich in der Theilnahme des Publikums an jenen Schaustellungen kundgeben, ist die Pflege aller natürlichen, gesunden Keime künstlerischer Entwicklung eine wichtigere Aufgabe als je. Möge es den „Recensionen" auch im zehnten Jahre ihres Wirkens gelingen, durch treues Ausharren auf dem bisherigen Wege zu diesem guten Zweck ihr Schärflein beizutragen, im unermüdlichen Kampfe gegen Gemeinheit einerseits und Pedanterie andrerseits, im vollen Bewußtsein der Wichtigkeit des Zweckes, mit frischem Muth und immer neu gestärkter Zuversicht.

Schubert's „Winterreise".

Eine Analyse von **Karl van Bruyk.**

Echte Kunstschöpfungen veralten nie im eigentlichen Sinne des Wortes, deßhalb erscheint es auch erlaubt, ihrer zeitweilig in der einen oder andern Weise, selbst ohne besonderen äußeren Anlaß zu gedenken. Ist man noch immer nicht müde Shakespeare zu kommentiren, so dürfte auch ein kleiner Kommentar zu Schubert gelegentlich gestattet sein. Schubert's „Winterreise" ist als eine der wundersamsten Schöpfungen der musikalischen Lyrik allgemein anerkannt. Vielleicht mag es den einen oder andern Leser dieser Zeitschrift interessiren, diesen so überreichen Liedercyklus wieder einmal gemeinschaftlich mit mir zu durchwandern und nun einmal auch seine einzelnen Schönheiten, die man sonst halb unbewußt im Strome des Ganzen zu genießen pflegt, genauer zu untersuchen.

Auf den Prinzipienstreit, welchen man vielleicht diesen Liedern gegenüber von vornherein erheben könnte: in welchem Verhältnisse sie nämlich wohl zu einem etwaigen Ideale stehen, das man sich von dem Liede der Form und dem Wesen nach gebildet haben möchte, kann ich hier nicht eingehen. Zuzugeben ist nur, daß der außerordentliche Eindruck, welchen diese Lieder auf empfängliche Hörer auszuüben pflegen, nicht so sehr auf ihrer rein musikalischen Schönheit, als vielmehr auf ihrem wunderbar ergreifenden, tiefen, charakteristischen Ausdruck beruht, der zwar nie die musikalische Schönheit verletzt, sondern sie nur nicht direkt sucht, nicht direkt die Aufmerksamkeit des Hörers auf sie als solche hinlenkt. Wie man diese Art der Kunstwirkung gegenüber der Wirkung der reinen Schönheit schätzen will, soll uns hier nichts angehen, sondern wir wollen nur einmal versuchen, die Elemente aufzuzeigen, aus welchen so häufig schon — man mochte sich mitunter wohl fragen: woher und warum — ein so ganz besonderer Effekt entsprungen ist.

Man hat sich einen armen, in der Welt einsam stehenden Jüngling vorzustellen, der, gleichviel aus welchem Antrieb, zur Winterszeit eine Reise unternimmt. Er spricht durch den Mund des Dichters die Empfindungen aus, die ihn bei verschiedenen Anlässen bewegen, und die der Tondichter um so leichter nachempfinden konnte, als ja das Leben des Genius nur zu oft einer solchen Winterreise gleicht. Der Grundton fast aller dieser Lieder ist also ein tief melancholischer.

Der Wanderer zieht zur Nachtzeit von einem Orte aus, in dem er längere Zeit geweilt zu haben scheint. Ein Mädchen war ihm gewogen worden. „Das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von Eh'". Das Mädchen ist ihm auch nicht gleichgiltig geblieben, aber die Ehe ist nicht für ihn, das fühlt er und flieht, um sich den Abschied zu erleichtern, nächtlicher Weise. „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus". So beginnt sein Lied. „Schreib' im Vorübergehen an's Thor Dir: gute Nacht, damit du mögest sehen, an dich hab' ich gedacht". So schließt es. Sanfte, schmerzliche Wehmuth in die sich aber doch ein leiser Anflug von Bitterkeit, ja Ironie und Humor mischt, wird, wie der Inhalt des Gedichtes diese Empfindungen ausspricht, auch der Grundcharakter der Komposition sein müssen.

Die Tonart des Liedes ist D-moll, das Tempo mäßig, die Begleitung des Gesanges geht durchaus in gleichförmiger, ja einförmiger, und in dieser Einförmigkeit charakteristischer, nämlich die trübe Oede der Stimmung ausdrückender Achtelbewegung einher und zwar, von wenigen scharfen Akzenten abgesehen, durchaus in gedämpftem Ton: piano, ja pianissimo. Das Lied hat einen strophischen Charakter, ohne sich doch völlig in den Grenzen rein strophischer Bildung zu halten, (eine der glücklichsten Formen, in denen sich Einheit und Mannigfaltigkeit so schön verbindet); aber seine Tonart verläßt das Lied nur an zwei Stellen, sehr charakteristisch bei den Versen: „Das Mädchen sprach von Liebe,

die Mutter gar von Eh'" und „Die Liebe liebt das Wandern", wo es sich vier Takte lang nach dem helleren F-dur und dann in den weiteren vier Takten gar noch um eine Quart nach B-dur erhebt, eine Wendung, welche musikalisch der halb ironischen Wendung des Dichters vortrefflich entspricht. Die Schlußstrophe des Liedes weicht gänzlich von Moll nach Dur, so daß die Grundmelodie statt in D-moll nun plötzlich in D-dur erklingt. Die zarte Milderung, mit welcher der Komponist zuletzt die harte Resignation des Scheidenden sich aussprechen läßt, ist eine der besonderen Schönheiten dieses Liedes. Daß dasselbe am Schlusse aus dem Dur wieder nach dem Moll zurückkehren muß, ist selbstverständlich, da nur ein Pfuscher es anders würde haben machen können, dagegen ist das leise Hinabgehen des Nachspiels in die Tiefe ein Zug, den nicht Jeder so schön würde ausgeführt haben. Zu rühmen hätten wir noch die schlichte Einfachheit der Komposition im Ganzen, der Melodie sowohl, wie der Begleitung, die man schon aus der gegebenen Analyse erräth, sodann den Charakter der Hauptmelodie selbst:



Wie intensiv drückt sich der gepreßte Schmerz der Empfindung in dieser Melodie dadurch aus, daß ihr erster Ton in so hoher Lage einsetzt, von dem sie dann durch die Dreiklangsintervalle in die tiefere, dumpfere Region hinabsteigt. Nur ein besonders feiner Zug mag noch ausdrücklich hervorgehoben werden, nämlich die zwei Takte instrumentalen Zwischenspiels nach dem Verse „Das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von Eh'", die der Komponist, wie schon erwähnt, in D-dur gesetzt hat und nach welchen er wieder nach der Moll-Grundtonart zurückkehrt:



Dieses nun folgende:



(welches dann auch in der Begleitung beibehalten wird) [illegible]gt es nicht wie ein Seufzer, daß aus all der Herrlichkeit doch nichts werden kann? Auf die Erörterung sonstiger einzelner Schönheiten in der technischen Struktur können wir uns weiter nicht einlassen, da derartige mikrologische Untersuchungen in's Endlose führen würden. Ein kurzes sechstaktiges, die Hauptmelodie bereits andeutendes Vorspiel leitet das Lied ein. Ein dergleichen Vorspiel, wie ein korrespondirendes Nachspiel, steht dem Liede, wenn nicht ein besonderer, innerer Grund dagegen spricht, immer wohl an. In diesem Cyklus fehlt jenes keinem einzigen und des letzteren entbehrt ein einziges, der „Rückblick".

Die „Wetterfahne" auf dem Hause des schönen, aber ungetreuen Liebchens erweckt dem Wanderer, geneigt aus Allem Gift zu saugen, bittere Empfindungen. Es will ihm scheinen, als verhöhnte sie ihn und „pfiff den armen Flüchtling aus".

„Er hätt' es eher bemerken sollen
Des Hauses aufgesteck'tes Schild,
So hätt' er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild".

Schon in diesem Liede zeigt sich *Schubert's* unvergleichliches Genie im musikalischen Ausmalen von Naturbildern (und man kann das Spiel des Windes mit der Wetterfahne immerhin als ein solches betrachten), welches bei ihm — und darin liegt eben das Bewunderungswürdige — immer in solcher Weise geschieht, daß man nicht nur den sinnlichen Eindruck des Naturobjektes zu empfinden vermeint, sondern zugleich dessen tiefsten, innersten Wiederhall im Gemüthe vernimmt. So hier in der Stelle: „Da dacht' ich schon in meinem Wahne *sie pfiff den armen Flüchtling aus*"! Der Gesang mit seinen hohen, schrillen Tönen, zwischen denen er sich hin und her wirft, drückt ganz den Ingrimm des verwundeten Herzens über den vermeintlichen Hohn aus. In der Begleitung aber das:



ist es nicht, als ob man das Knarren der Windfahne vernähme? Und wie ist das Wiederkehren derselben Figur acht Takte später, in die Höhe der dreigestrichenen Oktave hinaufgerückt, ein eben sowohl musikalisch trefflicher, wie poetisch feiner, ergreifender Zug. Der allgemeine Charakter des Liedes ist, ganz seinem poetischen Vorwurf angemessen, unruhige Hast; in seltsam fremdartiger Weise huschen die Töne hin und wieder, auf und nieder. Wie vortrefflich drückt sich in der Stelle: „er hätt' es eher bemerken sollen" sowohl in den heftigen Bewegungen der Melodie, als in den kurzen, gebroche-

nen Begleitungsakkorden und später in den erst klagenden, dann spitzigen Vorschlägen, als auch in der ununterbrochenen Steigerung der ganzen Stelle der verhaltene, trotzige Ingrimm aus. Jeder Zug in der Komposition der zweiten Strophe (wie freilich des ganzen Liedes) ist ein Zug des Genies: der Pianissimo-Triller mit dem abbrechenden Nachschlag bei den Worten: „der Wind spielt drinnen mit den Herzen", die ergreifende Steigerung bei dem Verse: „was fragen sie nach meinen Schmerzen", die bei den Worten: „ihr Kind ist eine reiche Braut" so grell schneidend in das helle A-dur ausbricht.

(Fortsetzung folgt.)

Frau Niemann-Seebach.

O. — Fr. Niemann-Seebach hat jüngst ein Gastspiel in Augsburg beendet. Der Name der Künstlerin ist ein so volltönender unter den Koryphäen der darstellenden Kunst, die Dame selbst dem Wiener Publikum eine so bekannte und lange Zeit so gern gesehene Erscheinung, daß die Erinnerung an sie noch in einem weiten Kreise wachgeblieben sein wird. Als Marie Seebach Wien verließ, schien sie im Begriff, einen neuen, weiteren, höheren Flug im Reiche der Kunst nehmen zu wollen, es darf daher wohl ein Bericht darüber, bis wohin dieser Flug geführt, auf einiges Interesse rechnen. Fr. Niemann-Seebach gab in rascher Folge: das Gretchen im „Faust", die Katharina in der „bezähmten Widerspänstigen", Jane Eyre, Jeanne Rey in „Die Eine weint, die Andre lacht", das Lorle in „Dorf und Stadt" und Maria Stuart. — Es scheint, daß die Künstlerin die Marksteine des Gebietes zeigen wollte, welches sie zu beherrschen strebt, und der erste Blick lehrt, daß es ausgedehnter als das ist, auf welchem Marie Seebach ihre ersten Triumphe feierte.

Ist die Entwicklung der Künstlerin ebenso in die Tiefe gegangen als in die Breite? Es ist unleugbar, daß der kritische Geist, der Verstand durch alle Darstellungen derselben angezogen wird, überall erkennt man Fleiß, korrektes Studium, eingehendes Verständniß und eine tüchtige Schulung; aber das ästhetische Bedürfniß, das gebildete Gefühl bleibt meist unbefriedigt. Die Befriedigung gleicht wenigstens meist nur jener, welche ein sehr fertiger Klavierspieler hervorbringt, der ein treffliches Tonstück ohne den geringsten Anstoß, mit gewissenhaftester Beobachtung von Takt, Piano und Forte abspielt. — Korrekt kann Darstellung und Vortrag sein und doch bleibt er eindruckslos, weil ihm die Seele fehlt. Der Künstler ist an das Maß seiner angeborenen Kräfte gebunden, wenn er Großes leisten will; „wer Großes will, muß sich zu beschränken wissen", räth darum der Altmeister. Marie Seebach's Anlagen waren reich genug, um im beschränkten Rahmen der bürgerlichen Tragödie Großes zu leisten, für viel mehr reichen sie nicht aus. — Die Künstlerin hat sichtlich weder Mühe noch Zeit geschent um ihre Kräfte zu steigern, aber sie hat vergessen, daß Studium und Uebung nur zur intensiven Entwicklung, nicht zur extensiven dienen dürfen, wenn die erste Bedingung der Schönheit, das Maß, die Harmonie zwischen der Größe der Kraft und der Größe der Aufgabe erfüllt bleiben soll. Im Gefühl, daß für das angestrebte Gebiet der Kunst die angebornen Kräfte nicht vielfältig genug seien, hat Marie Seebach sie auf den Leisten geschlagen, daran gedehnt und gezogen, bis es gelungen, sie vom Gretchen bis zur Maria Stuart, vom Käthchen und Lorle bis zur Jane Eyre und Jeanne Rey zu spannen. Aber alle Mühe und aller Fleiß hat nicht eine Linie Breite zur angebornen Größe hinzugefügt; sie haben ihrem Organe nicht Klang und Kraft, ihrem Auge kein Feuer und keinen Glanz, ihren Zügen keine Majestät, ihrer Geberde keine Macht und Gewalt gegeben und geben können.

Es ist gewiß, daß Fr. Niemann-Seebach trefflich mit ihren Kräften hauszuhalten versteht, aber man durchschaut dafür auch die berechnete Oekonomie auf den ersten Blick. Wir erkennen die angeborene Armuth, die unter diesem erkünstelten Reichthum sich birgt. Die Nothwendigkeit, mit Stimme, mimischem Ausdruck und Geberde fort und fort knausern zu müssen, hat dem Seebach'schen Spiel eine wenig wohlthuende Künstlichkeit aufgestempelt. Höchstens noch in einigen Scenen erinnert Marie Seebach an das, was sie war, schlägt ein natürlicher Ton an unser Ohr, sehen wir die Rolle mit der Darstellerin verkörpert, glauben wir, wenn auch nicht Natur, Wirklichkeit, doch Wahrheit zu schauen.

Die leidigen Gastspiele, wo die Künstlerin einem ganz fremden, mit ihrer Auffassung unbekannten, mit ihren Vorzügen nicht vertrauten Publikum gegenüber sich für einige Abende in den heterogensten Rolle zeigt, welche sich auf ihrem Repertoire finden, hat das Uebel nur gesteigert. Um ihre Auffassung möglichst schon in der ersten Scene begreiflich zu ma-

chen, und nicht erst beim Schlusse des Vorhanges verstanden zu werden, um vorweg günstig einzunehmen und die Zuschauer in eine gehobene Stimmung zu versetzen, markirt Fr. Marie Riemann bereits in einer die Grenze des Erlaubten bedeutend übersteigenden Weise. Die starken Lichter und Schatten, die grellen Farben machen das Bild deutlicher, aber harmonischer, plastischer, schöner machen sie es nicht. Und leider zeigt sich die Manierirtheit im Bunde mit dem Geschnörkel des Virtuosenthums bereits in solchen Rollen, in welchen Marie Seebach einst fast vollständig befriedigte, wie im Gretchen. Aus der Schnippigkeit ist trippelnde Hastigkeit, das Einfache ist vielfach kalt und hart geworden, die unbewußte Hingebung verräth berechnete Koketterie. Wie ist es möglich, das wunderbare „Meine Ruh' ist hin“ so zu vergreifen, um daraus einen leidenschaftlichen Monolog zu machen? — der Duft im jungfräulichen Theile des Seebach'schen Gretchen's ist dahin! Wie schade! Das angeborne Wesen der Seebach ist einfach, bürgerlich; bei ihren Versuchen, sich das Wesen einer vornehmen Dame anzueignen, hat sie viel von dem verloren, was sie besaß, ohne zu erreichen, was sie erstrebte. — In der Farbe des Tons liegt die Leidenschaft, nicht in dem schrillen Laut der Stimme, der unweiblichen Tiefe, der gesuchten Ruhe und der abgezirkelten Gemessenheit. Zum Pathos fehlt die Farbe im Malkasten der Künstlerin, sie sollte daher Bilder, wo sie diese braucht, nicht malen wollen, nicht sich mit Rollen wie Maria Stuart quälen und den Zuschauern ein mehr peinliches als wohlthuendes Mitleid mit den so wenig ausgiebigen Anstrengungen ersparen. — Gezeichnet hat der große Britte die Katharina in der „gezähmten Widerspänstigen“; koloriren soll sie der Künstler nach dem Geschmack, der Sitte der Zeit. Marie Seebach vermied es, diese Konzession unserm Schicklichkeitsgefühl da zu machen, wo sie es thun konnte, ohne dem Bilde Shakespeare's zu nahe zu treten. Das kann unbegrenzte Ehrfurcht vor dem Dichterfürsten sein; ästhetisch gerechtfertigt war es nicht.

Doch genug des Tadels; ist doch das Gesagte schon herb genug: wir glaubten aber es sagen zu müssen im Interesse der Kunst. — Marie Seebach übernimmt sich und ist so Virtuosin geworden, weniger dadurch, wie sie spielt, als was sie spielt; und das Virtuosenthum ist der Fluch, der auf der Kunst der Gegenwart lastet. Die Viehstücke in Lebensgröße von Rosa Bonheur verletzen das Gefühl — wo ist zu diesen Salonbildern der Salon? In den historischen Bildern Meissonier's im Miniaturstyl findet sich das entgegengesetzte Mißverhältniß zwischen Vorwurf und Maßstab. Und doch sind Rosa Bonheur und Meissonier Künstler von großem, berechtigtem Ruf! Das erkennen wir auch der Fr. Riemann-Seebach zu, nur wird sie sich nicht mehr über den zweiten Rang erheben; denn sie hat nicht begriffen oder hat vergessen, daß die Schöpfungen der Kunst nicht bloß mit dem Maß des geistigen Verständnisses, sondern auch mit dem Maß des Könnens harmoniren müssen, um zu gefallen. *)

Kopenhagener Theaterbericht.

Theaterzustände. — Opern-Reprisen. — W. Wiehe. — Schauspiel-Novitäten. — Ballet. — Kasino- und Volkstheater.

E. L. — Der Tod des Königs Friedrich VII hat in Europa eine gewaltige Bewegung hervorgebracht, welche sogar den Fortbestand des dänischen Staates in seinem jetzigen Umfange bedroht — auch die dänische Kunst, d. h. wesentlich Theater und Musik, war durch denselben in einen unfreiwilligen Stillstand versetzt. Unsere vier Theater waren geschlossen, nämlich bis zur Beisetzung des Königs in den berühmten Königsgräbern des Domes zu Rothschild (eigentlich Roeskilde, die Verdeutschung ist sinnlos, da „Roes“ oder „Hroar“ ein alter Name ist und „Kilde“ Quelle bedeutet), die indessen bereits den 19. Dezember erfolgt ist. Uebrigens wird das dänische Nationaltheater, welches nominell das königliche ist, nicht weiter vom Thronwechsel berührt, es steht unter einem Chef, der dem Kultusministerium untergeordnet ist, und dieser wieder handelt unter Verantwortlichkeit vor der Specialrepräsentation des Königreiches, d. h. des eigentlichen Dänemark. Diese bewilligt die nothwendigen Zuschüsse und der König, dessen Zivilliste aus den gemeinsamen Einkünften der Monarchie gezahlt wird, muß fortan seine Logen im Theater bezahlen, eben weil sonst die spezielle Kasse des Königreichs zu Gunsten der Monarchie, welche auch die Herzogthümer umfaßt, prägravirt sein würde. Vor 1848 gab es unter dem Absolutismus nämlich nur eine Finanzkasse für den ganzen Staat, aus welcher die Zuschüsse zu dem Theater bezahlt wurden, und darin be-

*) Der obige Aufsatz bestätigt in vollem Maße das Urtheil, welches die „Recensionen“ schon mehrfach über die bedauerliche virtuosenhafte Entwicklung der obgenannten Schauspielerin gefällt haben. A. d. R.

stand auch ein Klagepunkt der deutschen Unterthanen, welche nichts zum Flor spezifisch dänischer Kunst beitragen wollten. — Der zurückgelegte Theil der so plötzlich und so rasch abgebrochenen Saison zeichnete sich durch mehrere charakteristische Momente aus. Die Allgewalt der Mode gab der großen Oper, welche durch Auber's „Stumme“, Rossini's „Tell“ und endlich durch die Wiederaufnahme von Meyerbeer's „Robert der Teufel“ vertreten war, ein Uebergewicht, wie es hier lange nicht stattgefunden hat. „Robert“ hat bei uns ein recht merkwürdiges Schicksal gehabt: 1833 zuerst hier gegeben, wurde die Oper nämlich wegen des „schlechten Textes“ und der „eklektischen, styllosen“, dem klassischen Geschmack „barbarisch“ erscheinenden Musik ausgepfiffen. Flotow's „Martha“ erging es später nur wenig besser, obgleich hierbei der Text keinen Anstoß erregte. Jetzt macht „Robert“ hier Glück, — ist das nun ein Rückschritt oder ein Fortschritt im Geschmack des Publikums? Wird dasselbe, nachdem es für Meyerbeer reif ist, auch für Wagner reifen? Fünfzehn Jahre hatte jene Oper geruht, die 1848 nur vorübergehend erschienen war, jetzt macht sie mit der plastischen, doch etwas modellmäßigen Erscheinung des Hrn. Nyrop Glück, obgleich die Kraft seiner Stimme nicht verschlägt, und selbst die Kritik erkennt an, daß die Musik, „abgesehen von manchem Trivialen, von unzulässigen, schönheitswidrigen Effektmitteln und verwerflicher Uebertreibung des Lichtes und Schattens, sich theilweise zu wahrhaft klassischer Höhe erhebt“. — Auch in anderer Weise wird die Oper voraussichtlich an Uebergewicht gewinnen, es soll nämlich ein Tenorist Namens Jastrau, aus Schleswig gebürtig, der in Italien seine Schule durchgemacht hat, in der „Lucia von Lammermoor“ auftreten und Außerordentliches versprechen.

Im Trauer- und Schauspiel ist das Auftreten des bisher am Kasinotheater angestellten Wilhelm Wiehe von Bedeutung. Eine Persönlichkeit von edlem Anstand, Wärme, Bildung und nicht gewöhnlichem Talent, dabei in bester Manneskraft und voll Routine, wäre ein Gewinn für jede Bühne. Dennoch stellte die glänzende Umgebung des Nationaltheaters, worunter noch immer zwei Sterne erster Größe, der Bruder Michael Wiehe nämlich und Fr. Heiberg, sein Talent ein wenig in den Schatten, das auf dem Kasinotheater als klassisch hervorragte. Es geht mit Schauspielern wie mit Gemälden, die Umgebung bestimmt das Urtheil.

Während wir sonst in der Regel unsern Bericht mit der Besprechung neuer Stücke zu eröffnen pflegten, haben wir Solches diesmal vorsätzlich unterlassen. Warum mit dem Unerquicklichen anfangen? Allein, gesagt muß es werden, daß das dänische Nationaltheater unmöglich seinen hohen Ruf behaupten kann, wenn es nicht ernstlich an die Aufführung bedeutungsvoller Neuigkeiten denkt, wenn es fortfährt, seine Kräfte an neue Stücke von sehr zweifelhaftem Werth und an Kleinigkeiten zu verschleudern und namentlich glaubt, daß bloß Nationale von bereits anerkannten, aber veralteten Verfassern sei dem wahrhaft Bedeutenden fremder Nationen, sofern es dem frischen Quell der Gegenwart entflossen, wenn auch nicht ästhetisch korrekt, vorzuziehen. Ein neues Stück des greisen Dichters Carsten Hauch, Professors der Aesthetik an der Kopenhagener Universität, „Heinrich von Navarra“, gibt ein historisches Zeitbild anekdotenhaften Gepräges, bedeutende historische Persönlichkeiten werden aus den Gräbern emporgemahnt, um einer unbeholfen arrangirten, unbedeutenden Handlung willen, aber ohne kräftigen Lebensnerv, ohne organische Einheit und dramatisches Interesse. Ein neues Lustspiel war das des finnischen Dichters Runeberg, des berühmten Verfassers der Sagen des Fähndrich Stahl. Hr. Runeberg, Landgeistlicher, dichtet in schwedischer Sprache und zwar mit ursprünglicher Kraft und wahrster Formvollendung. In dem Lustspiel „Ich kann nicht“ ist er jedoch viel schwächer. Der dramatische Dichter, und namentlich der Lustspieldichter, kann der ausgedehntesten Kenntniß des wirklichen Lebens und der Bühne, wie ihrer Literatur, nicht entrathen. Abgeblaßte, wenig originale Figuren können durch noch so vollendete Verse nicht interessant, noch lebendig werden. Neueinstudirt wurde das kleine Contessa'sche Lustspiel: „Ich bin mein Bruder“ und ward recht gern gesehen. Es war hier in den Jahren 1827—1837 bereits 36 Mal gegeben. In technischer Beziehung fand man es etwas veraltet. Von Holberg'schen Stücken sahen wir „Den glücklichen Schiffbruch“, dies Lustspiel gehört jedoch zu den minder charakteristischen.

Das Ballet brachte, da Bournonville's schaffender Geist fern ist, nichts Neues. Das großartige nationale Ballet: „Die Walkyrie“ erlebte jedoch in zwei Jahren bereits 37 Vorstellungen. Die originale Musik dazu von J. P. E. Hartmann trägt zu dem nachhaltigen Erfolg nicht minder, als der hochpoetische Inhalt und die meisterhafte, von aller modernen Tanzkünstelei ferne Darstellung bei. Als bevorstehend wird ein neues zweiaktiges Lustspiel von H. C. Andersen angekündigt.

Das Kasinotheater begann seine Saison mit dem englischen Stück: „Miß Aurora's Geheimniß" und machte damit vollständiges Fiasko. Das Kopenhagener Publikum erträgt etwas Langeweile eher, als diese rohe und nackte Kriminalgeschichten-Dramatik. Wahrhaft erquickend folgte darauf ein kleines gemüthvolles Märchenstück von Andersen, „Fliedermutter", welches zwar keine besondere Spannung verursachte, allein durch unschuldig heitere Poesie reichlich entschädigte. Auch mit dem Benedix'schen Stück „Die Schwiegermutter" („Der Störenfried") hatte dies Theater kein Glück. Man fand den Dialog zu schwatzhaft und zu unbedeutend, auch paßt die Sucht nach Vornehmheit nicht recht in's dänische Leben, wo gerade die Vornehmen, als nicht herrschende Klasse, sich bemühen, schlicht und bürgerlich zu sein. Glück machte dies Theater mit dem Hostrup'schen Zauberlustspiel „Eine Eule unter den Krähen" wegen des echt nationalen Tones. Das Stück ist aber doch sehr schwach und voll kolossaler Geschmacklosigkeiten; wie so oft aber machte das, was der feinfühlende Kunstkenner abscheulich fand, bei der Menge wegen des nationalen Porträts das größte Glück.

Das Volkstheater erhielt an zwei französischen Lustspielen Zugstücke, nämlich „Les amours de Cléopatre", lokalisirt und, man möchte sagen, moralisirt, d. h. von zu starker französischer Frivolität befreit, und endlich das Dumas'sche „Demi Monde". Beide Stücke wurden vortrefflich gespielt, allein während man sonst die Kunst sucht, um sich am Ideal zu erbauen, kommt Einem nun, wenn man diese Atmosphäre der Fäulniß verläßt, das Leben selbst frisch und ideal vor. Auch ein Trost!

Theater- und Musikleben in Brünn.

Von W. Karl.

Die musikalische Saison. — Musikverein. — Konzerte. — Theater-Nachrichten.

In dem kurzen Zeitraume von drei Wochen drängte sich eine Fülle von hervorragenden Konzerten und sonstigen musikalischen Aufführungen, welche ein erfreuliches Zeichen des so lange Jahre hier schlummernden, nun wieder erwachten künstlerischen Strebens gibt. Musik- und Männergesangverein wetteifern in Vorführung gediegener Werke und hemmen so die aus den trostlosen Opernzuständen drohende Verflachung unserer Musikzustände. Bevor ich mich zur Besprechung der Konzert- und theatralischen Aufführungen wende, mögen noch einige Worte der ersten Generalversammlung des Musikvereins gewidmet sein. Der Jahresbericht (1863), welcher den Mitgliedern erst kurz vor Beginn der Verhandlungen zugestellt wurde, somit wenigen derselben Gelegenheit gab, ihre Ansichten und Wünsche zu offenbaren, weist ein Stammvermögen von 2299 fl. 62 kr. und ein inventarisches Vermögen von 3200 fl. nach, die jährlichen Einnahmen betragen gegen 2000 fl. und es zeigte sich im ersten Jahre ein Defizit von 61 fl. 99 kr., zu dessen Deckung ein Vorschuß aus der nächsten Jahreseinnahme genommen wurde. Der Verein zählt an gründenden Mitgliedern 73, an beitragenden 250 und an mitwirkenden 180, darunter beiläufig 40 Damen. Der Jahresbericht betont die unzureichenden Geldkräfte, welche es dem Vereine noch nicht ermöglichten, einen Dirigenten definitiv anzustellen und auf die Gründung der statutenmäßig in Aussicht gestellten Musikschule Bedacht zu nehmen und hofft auf eine günstigere Zukunft. Möge es dem thätigen Vereinsdirektor, Ritter Chlumezky gelingen, dem Vereine tüchtige materielle Mittel zuzuwenden und denselben dergestalt immer lebenskräftiger zu gestalten.

Die Familie Neruda hat die nur in Privatkreisen gepflegte Kammermusik zu neuem Leben erweckt und drei Quartettsoiréen veranstaltet, welche sich einer glänzenden Aufnahme zu erfreuen hatten. Zwar, ein geistreicher Feuilletonist behauptete, die Mode führe einen großen Theil besonders der Damenwelt zu diesen Produktionen, ja man will sogar bemerkt haben, daß unter der von Kunstkennern himmlisch gepriesenen Musik mehrere schöne Besucherinnen paradiesisch — geträumt haben; aber das macht wenigstens keine Störung. Unsere Musiker, und wir zählen doch eine achtunggebietende Anzahl, waren vollzählig versammelt und bezeugten ihre außerordentliche Zufriedenheit mit wahrhaft stürmischem Beifall. Zur Aufführung kamen die Quartette von Haydn D-dur op. 6 Nr. 4, Mendelssohn A-dur op. 13, Beethoven op. 74 Es-dur, Schumann op. 41 Nr. 1 A-moll, Spohr A-dur op. 93, Mozart Es-dur Nr. 4, eine Auswahl, wie man sie nicht besser wünschen könnte. — Wilhelmine Neruda (erste Violine) zeigte sich hier wieder als die gediegene Künstlerin, auf welche Brünn mit allem Rechte stolz sein kann. Sie verschmäht es mit gewöhnlichen Virtuosenstückchen zu prunken und selbst bei der Exekutirung moderner Violinstücke haben wir nie ein ganz seichtes

Tonwerk von ihr gehört. Ihre kräftige, beinahe männliche Bogenführung, die kühne Technik, der schöne gesangliche Vortrag, die richtige Nuancirung sind Eigenschaften, welche sie den ersten jetzt lebenden Violinisten an die Seite stellen. Franz Neruda (Cello), ein junger Mann von 21 Jahren, bewältigt sein Instrument mit staunenswerther Sicherheit und Bravour. Die schwierigsten Passagen, staccato durch zwei Oktaven, wurden mit einer Kühnheit ausgeführt, welche, verbunden mit dem gefühlvollen Vortrag, dem Künstler stets Erfolg sichern werden. Die zweite Violine spielt Maria Neruda und Viola der Vater der Geschwister mit großer Präzision. Als Zugabe zu den Quartetten wurden von den Künstlern abwechselnd Solopieceen von Vieuxtemps, Romberg, dann drei reizende schwedische Volkslieder für zwei Violinen und Cello arrangirt vom schwedischen Hofkapellmeister Normann (dem künftigen Gatten von Wilhelmine Neruda), vorgetragen.

Der Musikverein hat am 13. Dezember bei seinem ersten Konzerte im neubeginnenden Vereinsjahre zwei große Tonwerke und zwar Beethoven's achte Symphonie in F-dur und Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ zur Aufführung gebracht. Es ist dies das dritte Konzert seit dem Bestehen des Vereins, welcher sich früher nur in kleineren Piecen versuchte und nun zum ersten Male seine Kräfte in großen abgeschlossenen Tonwerken in's Treffen führte. Dieses Wagniß, wie ich es nennen muß, gibt bei so verschiedenen dilettirenden Kräften der Kritik keine Berechtigung zu einem rigorosen Urtheile; daher bemerken wir nur, daß der mit Feuer und Begeisterung ausgeführte Schlußsatz der Symphonie sehr beifällige Aufnahme fand; am schwächsten ging wohl das Menuett-Trio mit den schweren Solo-Triolen-Figuren im Cello und dem etwas zerfahrenen Hornsatze. Die „Walpurgisnacht“ wurde, besonders was die Ouverture, den ersten Chor „Es lacht der Mai“, den Chor Nr. 6 „Kommt mit Haken“ (A-moll $^6/_8$) und den Schlußchor „Dein Licht wer kann es rauben“ (C-dur $^4/_4$) betrifft, mit Präzision, richtiger Auffassung und mitunter feiner Nuancirung ausgeführt. Wer da weiß, was es heißt, über 120 dilettirende Sänger, darunter 40 Damen mit dem Taktirstäbchen in Ordnung zu halten und dabei noch das aus mehr als 60 Personen bestehende Orchester nicht zu vergessen, wird mit dem Dirigenten nicht strenge in's Gericht gehen. Unstreitig am besten sind die Damenchöre studirt, während besonders die Tenore, die bei den Proben oft erst zusammengesagt werden müssen, Manches zu wünschen übrig lassen. Die Solo-Altpartie wurde von dem Vereinsmitgliede Frl. Soupuch, welche eine wohlklingende, kräftige Stimme besitzt, mit Sicherheit und hübsch nüanzirt vorgetragen. Die HH. Pieta (Tenor), Schwarz (Bariton) und Schidlo (Baß) sangen die übrigen Solopartien zufriedenstellend. Dem Dirigenten Hrn. Budischofsky und dem Chormeister Hrn. Debols gebührt lobende Anerkennung.

Mendelssohn's „Oedipus in Kolonos“ wurde am 20. Dezember im städtischen Redoutensaale von dem Männergesangvereine als zweites Vereinskonzert aufgeführt. Das hier noch nicht gekannte Werk wurde von einem Publikum, welches sonst an einzelne, das Gehör angenehm unterhaltende Nummern gewöhnt war, Anfangs mit Befremden aufgenommen, doch fand man später an den großartig angelegten Chören Nr. 3 und 5 Geschmack. Dem Männergesangvereine ist bei dem Streben, größere klassische Werke vorzuführen und dadurch gewissermaßen mit einem Theile des Publikums zu kämpfen, nur Anerkennung auszudrücken, und wenn auch ein und der andere Chor etwas bewegter und feuriger hätte ausgeführt werden können, muß doch der umsichtigen Leitung des Hrn. Wutschel nur mit Lob gedacht werden. Die Mitglieder des Theaters Frl. Sena, die HH. Herzfeld und Burggraf sprachen das verbindende Gedicht mit künstlerischer Weihe. — Bei dieser Gelegenheit sei auch einer Liedertafel des Technikergesangvereines in Kurzem gedacht. Das Programm, welches einige mit Fleiß vorgetragene Chöre, unter andern von Mendelssohn und Kreutzer enthielt, hatte auch eine deutsch-patriotische Färbung. Nebst den Chören „Stehe fest mein Vaterland“ und „Schleswig-Holstein meerumschlungen, deklamirte auch der Schauspieler Hr. Gutenthal ein Gedicht von Freiligrath „Die Freiheit, das Recht“, welches mit Beifall aufgenommen wurde.

Um in den theatralischen Berichten keine Lücke zu lassen, kann ich zwei Opern-Versuche und zwar des Frl. Hrimala als Aennchen im „Freischütz“ und des Frl. Papaczek als Melanie in der „Ballnacht“ nicht unerwähnt lassen. Die erstgenannte Sängerin hat eine kleine Stimme, die nur für Soubrettenpartien ausreichen kann. Frl. Papaczek litt zuviel am Lampenfieber, daher ihre Leistungsfähigkeit nicht wohl zu beurtheilen ist. — Konradin's Operette „Odoardo Wuprahal“ ist bei einer sehr schleuderhaften Aufführung total durchgefallen, hingegen hat das Gumpert'sche Liederspiel: „Pächterin und Barbier“, welches einige hübsche Melo-

dien in der Salonmanier des beliebten Liederkomponisten aufweist, durch den gefühlvollen Gesang des Frl. Perechon und das frische Spiel von Hrn. Gutenthal angesprochen. Die Parodie „Margarethe und Fäustling" hat in einigen Scenen erheitert, wird aber von den Darstellern Frl. Benisch, den HH. Rusa und Gutenthal zu wenig parodistisch aufgefaßt. — Ascher's Gastspiel, welches die theatralischen Vorstellungen vor Weihnachten beschloß, war von dem günstigsten Erfolge begleitet. Ein stets volles Haus war bei seinen Leistungen — besonders in den Lustspielen „Der Präsident", „Liebschaft in Briefen" und „Ein Wort an den Minister", in welch' letzteren auch Hr. Gutenthal den Oppenheimer wirksam darstellt — stets in beifälligster Stimmung.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

26. — 30. Dezember: „Der reiche Mann". — „Die Furcht vor der Freude" und „Cato von Eisen". — „Das Urbild des Tartüffe". — „Die deutschen Komödianten". — „Eine Jugendschuld", Sch. in 1 A. von Beronsin und Lesbazeilles und „Rekrut und Dichter", L. in 2 A., mit Benützung einer Novelle von Schücking, von H. Holpein (beide neu).

c. — Von den beiden Novitäten, welche am 30. Dezember in hübsch gerundeter Darstellung über die Bretter gingen, fand wenigstens die zweite im Ganzen freundliche Anerkennung.

Die einaktige „Jugendschuld", erweckt hauptsächlich durch den unglücklich gewählten Ehrentitel „Schauspiel" Erwartungen, die sie keineswegs erfüllt. „Dramatische Scene" oder dgl. wäre passender gewesen. Denn es handelt sich hier einfach um die Lösung eines Ehrenhandels, den Hr. Oberst Rangis einem jungen glücklichen Ehemann, André Norbert, wegen eines jugendlichen Liebesverhältnisses bereiten will, welches Letzterer vor Jahren mit des Obersten Gattin unterhalten hat, und hinter welches der Oberst bei dem soeben erfolgten Tode derselben durch einen aufgefundenen Brief André's gekommen ist. Die Lösung vollzieht sich in der Seele des Obersten durch den Anblick des Familienglücks André's, das ihm die Ehre grausam zu zerstören gebot, von dem er sich aber dann erweichen und umstimmen läßt. Der Kampf des beleidigten Ehrenmannes, den Hr. Wagner zwar etwas hölzern, im Uebrigen aber mit militärischem Anstand gab, gegen die Forderungen der Menschlichkeit und Nächstenliebe gibt zu einigen recht lebendigen Auftritten und einer trefflich arrangirten Schlußwirkung Anlaß. Unter den Darstellern wußte namentlich Fr. Rettich der Nebenrolle der Frau Norbert ein kräftiges Relief zu geben, dem wir jedoch in der zweiten Scene (Wiederkehr des Lucien) etwas weniger Polychromie gewünscht hätten. Diese bis zur Komik gesteigerte mütterliche Zärtlichkeit lag ohne Zweifel nicht in der Intention des Dichters.

Die zweite Novität, „Rekrut und Dichter" behandelt den episodischen Zug einer Episode aus Goethe's Leben und laborirt, wie alle derartigen Dramen, an dem Zwiespalt zwischen dem direkten Interesse an der Handlung selbst und unserem sonstigen, literahistorischen oder menschlichen Interesse an der Persönlichkeit des großen Mannes. Gewöhnlich wächst die Erwartung, die uns das letztere erweckt, so bedeutend über den Rahmen der uns vorgeführten Handlung hinaus, daß wir an letzterer nur das Unzureichende fühlen und gegen die Vorzüge der Dichtung als solcher leicht ungerecht werden.

Von der Persönlichkeit Goethe's, von seinem dichterischen wie menschlichen Wesen, kommt in dem Lustspiel Holpein's blutwenig zur Anschauung; es sei denn, daß man die Anregung zur Tasso-Idee, welche hier als hervorgegangen aus dem unvorhergesehenen Zusammentreffen des jungen Dichters mit der schönen Landgräfin Karoline von Hessen, der bekannten Klopstock-Enthusiastin, dargestellt wird, für einen solchen wesentlichen Zug nehmen wollten. Abgesehen hievon aber bietet die eingeflochtene artige Verwechslungsgeschichte, allerhand launige und hübsch durchgeführte Situationen. Der Verlauf der Handlung bleibt bis an's Ende spannend und hat es der Dichter namentlich verstanden, durch einige trefflich gelungene Nebenfiguren, wie die für Werther schwärmende Gräfin Schwarzenau und den albernen Hrn. v. Bredern, den Faden immer wieder neu zu schürzen. Wir können daher den Beifall am Schluß, für welchen Hr. La Roche im Namen des Dichters dankte, nur gerecht finden.

Um die Darstellung machten sich in erster Linie die HH. Förster (Landgraf), Arnsburg (Bredern) und Baumeister (Wilhelm) verdient; man sah, wie Jeder derselben an seinem rechten Platze stand und sich mit voller Freiheit bewegte. Frl. Bognar gelang die Rolle der Landgräfin, wie alle solche Parthien von einem gewissen gehaltenen, moderirten Wesen, trefflich. Ganz vorzüglich gab Fr. Kobermein den alten, gepuderten Blaustrumpf der Schwarzenau.

Wiener Konzertbericht.

Quartett Laub.

20. Dezember, Abends. Sechste Produktion. Programm: Quartett von Käßmayer. Klavier und Violinduo in A-dur von Mozart. Quartett op. 127 von Beethoven.

—r— Wenn auch das Käßmayer'sche Quartett, welches den Reigen der heutigen Produktion eröffnete, dem Wiener Publikum keineswegs völlig neu war, so ist doch Referent, der es zum ersten Male hörte, aus eben diesem Grunde nur im Stande, den momentanen Eindruck zu schildern, den dasselbe auf ihn machte. Diesem zufolge freilich scheint das Opus (dessen Autor zugleich Vertreter des zweiten Parts im Quartette ist) vom ersten bis zum letzten Satze mehr einer ab- als aufsteigenden Progression zu folgen. Denn während das erste Allegro sich durchaus auf der Höhe echten Quartettstyls hält, und ein etwas ungestümes aber drastisches Motiv ergreifend, dasselbe kunstgerecht und, mit Lobe zu reden, rechtschaffen thematisch durcharbeitet, auch die Grenzen des Maßes und der Schönheitslinie nirgend überschreitet; während der zweite Satz dagegen schon den Uebergang vom absolut Schönen zum relativ Interessanten macht: so werfen die beiden letzten Sätze (Scherzo und Finale) sich sichtlich vorzugsweise auf die Seite des blos Interessanten und opfern diesem zu Liebe Anmuth und Empfindung. Gewaltsame Modulationen und Rhythmen im dritten Satze und Herbeiziehung bloßer Spielfertigkeit, insonders der ersten Geige im Finale, machen deren Hauptcharakterzug aus und das letztere schließt sogar in vorher ungeahnter Kürze, ohne eigentlich recht befriedigt zu haben. Auch hier scheint (— wir betonen noch einmal, daß wir blos referiren, nicht kritisiren —), wie so oft, ein erster schöner innerer Impuls den Anlaß zu einem ganzen Werke gegeben zu haben, bei dessen Fortführung, weil gewollt und nicht gesollt, die Kraft erlahmte. Das beste Gegengift gegen solche Resultate ist für uns: den Anfang eines Werkes nie zu konzipiren, ehe wenigstens die Embryonen aller Sätze bereits im Kopfe vorliegen. — Die Spieler strebten, nicht nach besten Kräften, vielmehr vermöge ihrer ausgezeichneten Trefflichkeit, das Werk auf's würdigste in Scene zu setzen und wurden durch den Beifall der aufmerksamen Hörer reichlich belohnt.

Wenn in der zweiten Nummer dieses Abends (Mozart's Duo in A für Klavier und Violine) Hr. Laub das Andante (D-dur) mit tiefgefühlter Innigkeit, vielleicht in etwas zu langsamem Tempo spielte, im letzten Presto aber an Feuer und hinreißendem Schwunge sich selbst fast übertraf: so können wir dasselbe kaum von seinem Mitspieler, Hrn. Weidner, sagen; für vollendete, durchweg abgerundete Technik scheint derselbe das höchste Künstlerische Preis geben zu wollen oder zu müssen, wir meinen Poesie, Grazie, Anmuth und Wärme der Empfindung. Kein Ton ist fehlerhaft, der Anschlag aber grenzt an's Harte und das Ganze muthet uns kalt und frostig an. Der erste Satz des betreffenden Duos schien beiden Spielern außerhalb ihres Niveau zu liegen, auf einem von ihnen überwundenen, für sie überlebten Standpunkt. Warum dann aber solchen Satz überhaupt spielen? Der beiden andern Sätze wegen? Da gibt es doch der Duo's noch unzählige. Auf Eisenschienen jagt man keinen Mozart!

Was sollen wir von Beethoven's op. 127 sagen? Würdig der Spieler, würdig die Spieler! Das Adagio — o hätte unsere Zeit im Allgemeinen Geduld genug, noch solche lange, langathmige Rhythmen, Perioden, Werke nicht hervorzubringen, nein! nur einzuathmen, bei welchem uns zu Muth ward, als hätt' es noch Aeonen so sich fortspinnen dürfen, und wir wären seiner nimmer satt und müde worden.

26. Dezember, Abends. Siebente Produktion. Programm: Quartett in G von Wuerst. Sonate op. 24 von Beethoven. Doppelquartett in Es-dur von Spohr.

—r— Eine fernere Novität (wenn wir das eben besprochene Käßmayer'sche Werk so nennen dürfen) brachte Laub's siebente Soirée: ein Streichquartett von Richard Wuerst. Bis auf den letzten Satz — es muß auch hier die Wiedergabe momentanen subjektiven Eindruckes die Kritik ersetzen — der frisch, gesund, ja originell, uns wohlthuend erfrischte, ließen uns die drei anderen Sätze nicht zu rechter Wärme und Behaglichkeit kommen; vielmehr gaben sie den Eindruck mehr des Reflektirten und Gemachten, als den des ursprünglich und unmittelbar Empfundenen. Die nur kurze, an's Polyphone streifende Durchführung in der Mitte des ersten Allegro (G-moll, Schluß: G-dur) konnte für die darin im Ganzen vorherrschende Homophonie (das Widerspiel eigentlichen Quartettstyls) nicht entschädigen: nicht die mit Hinzuziehung der Gegenbewegung geschickt und schulgerecht geführte Fuge des dritten Satzes für das im Anfange im Violoncell nüchtern auftretende und isolirt (fern von den andern Stimmen) einherschreitende Thema, das zu sagen scheint: „Es wird etwas kommen, das auf mich Bezug nimmt", statt

daß organisch Eines aus dem Andern herauswüchse; nicht endlich die durchweg Mendelssohn'sche Färbung des Scherzo für fehlende Drastik und wirklichen Humor. Wie denn die anscheinend übergroße Vorliebe des Komponisten für Orgelpunkte und harmonische Progressionen eher lähmend wirkt als erhebend.

Die von den beiden Meistern Laub und Epstein gespielte kleine F-dur-Sonate (op. 24) von Beethoven (statt des durch Erkrankung der Frau Rawack-Mauthner ausfallenden Piano-Quartetts von Schumann) bedarf so wenig wie das von allen Kräften trefflich ausgeführte Spor'sche Doppel-Quartett (Es-dur) eines weiteren Kommentars.

Quartett Hellmesberger.

Sonntag den 27. Dezember, Nachmittags 5 Uhr. Programm: Sextett von Brahms. Klavierquartett in H-moll von Mendelssohn (Frl. Fritz). Quartett op. 74 von Beethoven.

Wenn wir über die erste Nummer der obigen Produktion, die hier noch ungespielte Brahms'sche Komposition, für heute nur berichten, daß dieselbe, und besonders der zweite, Variationen enthaltende Satz sich des größten Beifalls von Seite des Publikums erfreute, auch der Komponist selbst einstimmig gerufen ward: so geschieht dies, weil es uns drängt, das Werk, wohl die bedeutendste heurige Novität der Quartett-Soiréen, in nächster Nummer (mit gütiger Erlaubniß der Redaktion) einer eingehenden Besprechung zu unterziehen.

Das Beethoven'sche, in den letzteren Jahren nur selten vorgeführte, zehnte s. g. „Harfen-Quartett", eine der schönsten und tiefsten Konzeptionen bis zum Bereiche der „großen", die wir nicht in den Kreis einer Parallele mit den übrigen ziehen dürfen — erinnern wir uns selten in solcher vollendeten, feinen, warmen und innigen Wiedergabe gehört zu haben. Namentlich übte das Adagio (As-dur) eine hinreißend zauberische Wirkung aus, während freilich das Scherzo unter einem etwas zu überstürzten Tempo litt, welches namentlich die Achtel-Figur des Auftakts  stets als Triolen erscheinen ließ.

Die schwächste Wirkung, — lag's am Spiel, lag's an der Komposition? — machte Mendelssohn's H-moll-Quartett trotz seiner mannigfachen, durch's Ganze verstreuten Reize (— das kleine Motiv



ist freilich bis zur Ermüdung mißbraucht —) trotz seiner feinen, den schon früh reifen Meister bekundenden Stimmführung, trotz seiner zuweilen sogar (wie im Andante) an Mozart gemahnenden Schönheiten. Doch war sein Stand inmitten der beiden anderen Werke ein allerdings schwerer und undankbarer.

Philharmonische Konzerte.

Viertes Konzert, am 26. Dezember Mittags im Operntheater. Programm: Ouvertüre zu „Coriolan" von Beethoven. Zweiter Satz aus der „Faust-Symphonie" von Liszt. Ouvertüre zu den „Hebriden" von Mendelssohn. Symphonie Nr. 3 in Es von Beethoven. Dirigent: Hr. Dessoff.

A. S. — Dieses Konzert, mit welchem der erste philharmonische Cyklus abschloß, wurde mit der „Coriolan"-Ouvertüre von Beethoven mit ihren drei mächtigen Kraftakkorden als Einleitung und jener wunderbaren musikalischen Charakteristik, welche bekanntlich die Hauptmomente der Handlung von Collin's Tragödie mit poetischer Wahrheit zum Ausdruck bringt, eröffnet. Darauf folgte „Gretchen", Adagio aus Liszt's „Faust-Symphonie, für das hiesige Publikum noch eine Novität. Es läßt sich von diesem Tonstücke aus um so weniger auf das ganze Werk schließen, als dasselbe, wie seine nähere Bezeichnung „Gretchen" zeigt, ausschließlich nur eine musikalische Versinnlichung dieses einzelnen Charakters des Faust-Dramas beabsichtigt, wir aber keineswegs daraus auf seine näheren Beziehungen zu den übrigen Theilen der Faust-Symphonie schließen können. In Bezug auf die richtige Charakteristik des poetischen Vorwurfes bot uns, ungeachtet der Gedehntheit des Stückes, die musikalische Zeichnung keinen Anhaltspunkt, um darin das Bild von Faust's Gretchen mit seinen Liebesfreuden, seinen Qualen der Reue und der zuletzt vom Irrsinn umnachteten Seele wieder zu erkennen. Wir fanden ein musikalisches Bild von interessanter und wirksamer Tonfärbung, das sich zu unendlichen Modulationen ausweitet und im steten Taktwechsel fortspinnt, zugleich aber von einer nicht geringen Kenntniß der Klangeffekte Zeugniß gibt.

Mendelssohn's „Hebriden-Ouvertüre" folgte hierauf und die freundliche Anerkennung, welche von einem Theile des Auditoriums dem Liszt'schen Adagio gespendet wurde, steigerte sich nach dieser Ouvertüre zu einem Beifallssturm. Den Schluß machte Beethoven's „Eroica", welche wie immer eine tiefe, nachhaltige Wirkung auf das Publikum hervorbrachte.

Die Aufführung aller Tonstücke unter der Leitung des Kapellmeisters Hrn. Dessoff war im Allgemeinen eine sehr lobenswerthe, im Einzelnen, wie in der Ouvertüre von Mendelssohn eine bis in die feinsten Details ausgezeichnete.

—⊹—

Konzert des Hrn. Tausig.

27. Dezember, Mittags, Redoutensaal. Programm: Ouvertüre zu Weber's „Freischütz", Klavierkonzert von Lißt, „Vorspiel" und „Schlußsatz" zu „Tristan und Isolde" von R. Wagner, Capriccio über Beethoven's „Ruinen von Athen" von Lißt, Schusterlied (Hr. Mayerhofer) und Ouvertüre aus Wagner's „Meistersinger". — Dirigent: R. Wagner.

Die „Freischütz"-Ouvertüre hatten wir lange nicht so spielen gehört wie diesmal unter Richard Wagner's liebe- und verständnißvoller Leitung. Nicht etwa, daß Hr. Wagner ganz besondere, etwa nur ihm bekannt gewordene Weber'sche Intentionen erst enthüllt hätte; — er hatte nur ganz einfach die Ouvertüre nach jenen gesunden Regeln der musikalischen Betonung einstudirt, auf welche die frühere Kapellmeister-Generation, Weber vor Allen, mehr Gewicht legte als die jetzige. Er hatte ferner, statt der üblichen Verhetzung, die entsprechenden Zeitmaße wieder eingeführt, und mag sich bei den Proben nicht wenig angestrengt haben, unserm in dieser Beziehung arg verwöhnten Orchester die Ansicht beizubringen, daß ein Allegro kein Presto sei, und daß man schnelle Violinpassagen nicht so schnell spielen müsse, als man allenfalls kann, sondern nur so schnell, als es der Komponist vorgezeichnet. Wie breit und würdig und dabei wie zart erklang gleich Anfangs das herrliche Adagio, wie viel an gleichmäßiger Ruhe hatte es durch das langsame Tempo gewonnen, wie viel an ahnungsvollem Reiz durch die einfach anspruchslose Betonung! Und wie bedeutungsvoll ließ Wagner die Fermaten im Allegro ausklingen! Und das Allegro selbst, wie kräftig und mit wie schön gemäßigtem Feuer entwickelte es sich unter dem intelligenten Taktstabe Wagner's. Wir haben zu oft den handwerksmäßigen Schlendrian, das rohe Antasten und die immer mehr überhand nehmende Tempoverhetzung beklagt und verdammt, um nicht freudig in den Beifall einzustimmen, der dieser seltenen Dirigentenleistung folgte. Wir wünschten nicht nur vielen Ouvertüren, sondern ganzen Opern eine so einsichtsvolle Wiedereinstudirung. Es war nichts Außerordentliches, hören wir sagen; — es war endlich einmal wieder etwas Ordentliches, antworten wir.

Gleichen Beifall fanden auch die übrigen Nummern des Konzerts. Hier vermögen wir aber nicht mehr mit einzustimmen. Als Komponist hat sich Wagner diesmal von seiner schwächsten Seite gezeigt. Ist es schon eine Inkonsequenz sonder Gleichen — wie bei Gelegenheit seiner vorigjährigen Konzerte bemerkt wurde — daß Wagner überhaupt von seinen Opern Bruchstücke und diese im Konzertsaale aufführen läßt, da er so viel gegen das Virtuosenthum in der Oper eifert, und da seine Schöpfungen so sehr der scenischen Beihilfe bedürfen, — so war diesmal die Wahl der Stücke eine doppelt gefährliche, weil sie allzu geeignet war, die Mängel der Wagner'schen Musik jedem unparteiischen Auge in erschreckendster Weise bloszulegen, und zwar: erstens den Mangel an Erfindung, an musikalischen Gedanken überhaupt, zweitens den Mangel an jeglicher Befähigung speziell für die komische Oper. Für letztere Behauptung zeugt das „Schusterlied", welches, abgesehen von der dürftigen Erfindung, statt einfach schlicht in barbarischem Pathos einherschreitet; für die erstere Behauptung zeugt vor Allem der Orchestersatz aus „Tristan und Isolde", in welchem eine ganz kleine musikalische Phrase in verschiedenen langsamen Wendungen wiederholt und in langweiligster Weise, wie ein endloser Strick, auf und abgedreht wird, während der „Schlußsatz" lediglich wieder jene Kunst der materiellen Klangsteigerung aufweist, von welcher Wagner jedoch im „Lohengrin" äußerlich packendere Beweise gegeben hat.

Das Klavierkonzert von Lißt scheint sehr geschickt instrumentirt und bietet, nebst vielfachem Virtuosengeflunker im Klavier und einigen gräulichen Dissonanzen im Orchester, doch hin und wieder einige geistvolle Anläufe und hübsche Wendungen. Das Capriccio entspricht seinem Titel mehr als die Beethoven'schen Themas es vertragen. Es ist gar zu willkürlich flitterhaft aufgeputzt. Auch wurde es vom Orchester, unter Hrn. Doppler's Leitung, äußerst nachlässig begleitet. Kein Orchester bedarf eines guten Kapellmeisters mehr, als unser Operntheater-Orchester. — Die übrigen Stücke wurden von Wagner dirigirt und gingen vortrefflich, wie auch Hr. Mayerhofer das unglückliche „Schusterlied" mit Aufopferung sang und sogar noch wiederholte. Letzteres geschah auf Verlangen einer beifallspendenden Phalanx, die nach jeder Nummer die gleiche Befriedigung äußerte, während ein anderer Theil des Publikums sich schweigend verhielt.

Der Konzertgeber, von dem zu sprechen wir bald vergessen hätten, — so sehr nahm Wagner alle Aufmerk-

samkeit in Anspruch — schien uns in der Entfaltung seiner bekanntlich sehr starken Virtuosität diesmal weniger disponirt als sonst, erhielt aber demungeachtet ebenfalls jenes charakteristisch gleiche Ausmaß von Beifall.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Maßregel gegen Billeten-Schwindel. Neues Ballet. Vorstadt-Novitäten.) Die von der General-Intendanz unterm 17. Dezember veröffentlichte Bekanntmachung soll durch Ausgabe von „mit Namen, Stand, Wohnung und Zahl der gewünschten Billete" ausgefüllten Bons, die pr. Billet 5 Silbergroschen kosten, bezwecken, daß den Billethändlern das Handwerk gelegt werde: dem Publikum künftighin den Eintritt in die k. Theater „gegen doppelte und noch höhere Preise" zu verkaufen. Wie gut gemeint diese französischem Muster nachgebildete Einrichtung auch sein mag, in der Praxis wird sie sich jedenfalls als illusorisch erweisen; denn es steht unzweifelhaft zu erwarten, daß „die Unterhändler und deren Agenten" sich ebenso die Bons für reservirte Billete — wie möchte man das kontrolliren wollen? — zu verschaffen wissen werden, als früher durch die Vormeldungen. Außer der größeren Belästigung des Publikums, kommt diese neue Einrichtung nicht ihm, sondern nur der Intendanz und den „Unterhändlern und deren Agenten" zu gute; denn die erstere erzielt dadurch eine permanente höhere Tageseinnahme und die Unterhändler sind nothwendig gezwungen, ihre durch Bons gewonnenen Billete beim Wiederverkauf noch um 5 Silbergroschen höher loszuschlagen; und so dokumentirt schließlich diese Einrichtung in Wahrheit nur ein Moment: die Vertheuerung des Theaterbesuchs. Gegen diese Maßregel ließen sich noch viele wichtige Argumente anführen, doch fehlt uns hier der Raum, um auf eine nähere Beleuchtung einzugehen. Eins wird sich jedoch in Bälde sonnenklar herausstellen, daß der Schutz, den die Intendanz dem Publikum angedeihen lassen will, ohne Zweifel nur scheinbar ist; das Publikum wird vom Regen in die Traufe kommen. — Dem neueinstudirten Ballet „Morgana" hat Hr. Taglioni die Kirchhofsscenen, die vormals Mißfallen erregten, amputirt und einige neue Tänze hinzugefügt. Frl. M. Taglioni tanzt jetzt weniger mehr, als daß sie leider mit starken Schritten ihrer Pensionirung entgegen zu gehen scheint. — In der Wilhelmstadt haben die zum ersten Male gegebenen Schwänke: „Ein Opfer der Patienten" von Schlesinger und „Die erste Soirée" von G. Horn, nur sehr wenig angesprochen. Die übrigen Neuigkeiten, die uns Weihnachten bescherte, zeigten deutlich, daß die Direktionen dem grob-sinnlichen Geschmack in der Wahl ihrer Vorstellungen den Vorzug gaben. Die Viktoria: „Ella, die Nymphentochter"; Wallner: „Ein Wort an den Minister", „Eine Schloßgeschichte", „Ein Federfuchser"; Meysel: „1001 Nacht" oder: „Ein Sommermärchen"; Callenbach: „Berliner Stereoskopen", die Vorstadt: „Adelina" oder „Alte und neue Zeit", „Liebe und Ehre". — Kroll's Weihnachtsausstellung ist so buntscheckig wie immer, nur zeigt das Ganze mehr Sorgfalt in der Ausführung.

hr. **Mannheim.** („Faust" und „Götz". Hr. Aderholdt. Novitäten.) Den 18. Dezember statt der angekündigten Grillparzer'schen „Medea", wegen Erkrankung des Frl. Widmann, Goethe's „Faust", bezüglich dessen Aufführung wir diesmal leider nichts Lobenswerthes berichten können; sie trug gänzlich den Charakter der Einschiebung und zwar in einer Weise an sich, wie dies von einem Stücke zu erwarten steht, welches sich schlechterdings seiner inneren wie äußeren Bedeutendheit halber niemals einwerfen läßt. Derlei Wagnisse sind uns nur von gewissen kleineren Bühnen bekannt. Lange nicht vorgeführt, Morgens eine Probe, Abends die Vorstellung, dabei kann selbstverständlich von einem auch nur annäherungsweisen Gerechtwerden gegen die Dichtung keine Rede sein, und erkühnen wir uns daher derartige Ersatzbestrebungen sowohl im Interesse des Publikums als der Künstler, vorzüglich aber aus dem Gefühle der Pietät für eine der erhabensten deutschen Dichtungen, die nach solchem Vorgange nothwendig für längere Zeit vom Repertoir verschwinden muß, zu rügen. Vom vierten Akte an begann sich die Zahl der Zuschauer mehr und mehr zu verringern, so daß, ungeachtet der dankenswerthen Bemühungen des Frl. Schäfer als Gretchen, das Haus kaum noch das gewöhnliche Montags-Publikum behielt. — Waren wir genöthigt uns über die Aufführung des „Faust" rügend auszusprechen, so können wir von der des „Götz", acht Tage früher, um so Erfreulicheres melden; sie darf in allen ihren Theilen als eine gelungene bezeichnet werden. Hrn. Simon's Leistung in der Titelrolle möchten wir die beste, abgerundetste und zugleich originalste unter seinen bisherigen Darstellungen nennen. Frl. Schäfer war vortrefflich als Marie, desgleichen Frl. Widmann als Adelheid; auch die übrigen Rollen wurden genügend gespielt. Störend wirkte in dieser Vorstellung nur die mehr als klassische Ruhe, mit welcher die wohllöblichen Heilbronner Rathsherren die Raufscene betrachteten, als der gefürchtete Götz eine ganze Abtheilung Bewaffneter aus dem Saale käustelt. Die Herren unter der Maske von Rathsherren wußten eben, daß ihnen dieser Götz, wenn er mit Jenen fertig ist, nichts thut. Solcher Lächerlichkeiten machen sich Franzosen und Italiener nicht schuldig. — Im Uebrigen bot unser Repertoir in den letzten zwei Wochen, außer zwei sehr gelungenen Opernvorstellungen („Robert" und „Tell"), in welchen vorzüglich wieder Hr. Schlösser und Fr. Michaelis-Nimbs Lorbeeren pflückten, nur Unbedeutendes oder oft schon Dagewesenes. „Ein geadelter Kaufmann", „Die Hagestolzen", „Der Kammerdiener" (neu einstudirt), „Der Hausspion", „Fortunio's Lied", „Die Vorleserin" (worin seiner Zeit Laroche und Fr. Peche mit so viel Glück gastirten) und „Die Liebe im Eckhause". — Hr. Aderholdt hat seinen Prozeß gegen das Komité gewonnen. Bei nur oberflächlicher Kenntniß der Sachlage mußte ein solches Resultat vorausgesehen werden. In Abwesenheit zweier Komitémitglieder wurde auf gänzlich unstichhaltige Gründe hin von dem dritten, Hrn. Musikhändler Heckel, dem Präsidenten desselben, Hrn. Aderholdt wegen längeren Krankseins

die Entlassung zugesandt, von diesem selbe jedoch nicht angenommen und sofort der Rechtsweg eingeschlagen. Wäre das Komité zur Zeit beisammen gewesen, so wäre sicherlich die Sache unterblieben. Es macht keinen guten Eindruck, wenn Direktionen von Theatern im Range des Mannheimer Kunstinstitutes in solchen Dingen Prozesse verlieren. — In Aussicht: „Johann Pempflinger", historisches Drama von Franz Riffel (gegenwärtig in München) und „Die wohlerzogenen Kinder" von Otto Prechtler (mit entschiedenem Erfolg in Kassel gegeben.)

l. **Stuttgart.** (Neueinstudirungen.) Seit dem Gastspiele der Fr Prokesch-Goßmann, deren Engagement hieselbst mehr Aussicht haben soll, als man Anfangs vermuthete, und die noch für diesen Winter hieselbst Logis gemiethet hat, ist auch Schiller's „Tell", dessen Aufführung am 18. Oktober politische Befürchtungen verhindert hatten, gefahrlos über die Bühne gegangen, und man hätte sogar, den ästhetischen Mängeln der Aufführung gegenüber, dem äußerst zahlreich versammelten Publikum etwas weniger Plazidität wünschen mögen; so wurde die ganze letzte Scene durch die rücksichtslose Stimme des Souffleurs nicht blos für Hrn Wallbach (Parricida), sondern durchgehends so entstellt, daß man Satz für Satz in den fernsten Räumen des Theaters doppelt zu hören bekam, und unter der Bequemlichkeit des Regisseurs Hrn. Pauli, der als Geßler das Reiten nicht liebt, leidet die wichtige und wirkungsvolle Scene desselben mit Armgart stets bis zum Widersinne. Scenische Willkürlichkeiten und Mängel wie die gerügten, defektives Lernen, unverständliches Leisesprechen u. a. sind überhaupt, so wie andererseits die schon früher gerügte Unordnung mit den Theaterzetteln wieder auf eine Höhe gestiegen, daß eine Abhilfe unvermeidlich wird, und sie sich, ohne der Bequemlichkeit selbst, der sie fröhnen sollen, ernstlich zu nahe zu treten, nicht halten können. — Aus dem im Uebrigen unbedeutenden und stationären Repertoir dieser vier Wochen ist des Weiteren nur eine Novität und eine Quasinovität hervorzuheben. Die letztere „Der Sommernachtstraum" mit Mendelssohn's Musik, figurirte auf dem Zettel als „neueinstudirt", weil ein mehrseitiger Wechsel in der Rollenbesetzung stattgefunden hatte, der in Einzelnem nothwendig sein mochte, der jedoch leider ganz und gar nicht zum Vortheile des Stückes ausgeschlagen ist. Bemerkenswerth aber wurde diese Vorstellung besonders durch die Einführung einer neuengagirten Liebhaberin, Frl. Kellmann, in der Rolle der Helena, ohne daß der Theaterzettel oder irgend welche Anzeige diese neue Acquisition als solche erwähnt hätte. Frl. Huller, die ohne Abschied aus ihrer unhaltbaren überzähligen Stellung schied, ist somit ohne alles Aufsehen wiederum ersetzt worden; unsere Intendanz ist augenscheinlich, anstatt für die fehlende so nöthige Heldenmutter zu sorgen, eifrigst, wenn auch nunmehr ohne Aufsehen, darauf bedacht, die Schönheit und die Jugend in der Kunst an unserer Bühne zu pflegen, und wir werden, falls sich das oben erwähnte Engagement noch bestätigen sollte, bei den Damen Wilhelmi, Wentzel, Bissinger, Kellmann, Retter, Steinau, Wimmer, Kiedaisch, Kadell, mit einem Kranze von zehn Liebhaberinnen gesegnet sein, die wirklich für eine Bühne wie Stuttgart genügen dürften; wir würden dann aber den Vortheil haben, eine Gesangssoubrette (? d. R.) zu besitzen, welche bisher, so unglaublich es scheint, unter den genannten neun Damen fehlt! — Neu war das französische Schauspiel „Die Eine weint, die Andre lacht", ein echtes Effektstück modernster Mache, dessen künstlerische wie sittliche Hohlheit nach der Wiener Aufführung in Nr. 45 d. Bl. 1862 so vortrefflich exponirt worden ist, daß wir nichts hinzuzusetzen finden. Als Novitäten sollen demnächst erscheinen: „Häuslichen Wirren" von Lederer, und das ganz neue einaktige Schauspiel von Joseph Weilen „Ein Wiederfinden"; auch Hackländer's „Verlorener Sohn" wird vorbereitet. Daß Fischer's „Friedrich II." noch immer nicht erschienen ist, soll lediglich in dem an unserer Bühne so überaus bequem gehandhabten Rollenstudium in den Hauptfächern seinen Grund haben, während doch selbst Musik (von Abert) und Ballet, welche diese Tragödie begleiten werden, bereits vorbereitet sind; doch ist die Darstellung neuerdings für den vorletzten Tag des Jahres 1863 in Aussicht genommen.

Kleine Chronik.

Fr. Görner's dramatischer Erstling, das dreiaktige Lustspiel „Unsere Alliirten", ist im Thaliatheater zu Hamburg mit vielem Beifall gegeben worden und soll sich als gewandte und amüsante Arbeit bewährt haben.

Das 140. philharmonische Konzert in Hamburg fand am 4. Dezember statt und wurde mit Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre eröffnet. Hr. Wilhelmi trug das Concert militaire von Lipinski und Variationen über ungarische Lieder von Ernst vor, und Hr. Stockhausen die Arie des Doktors aus „Euphrosyne" von Méhul und dirigirte Beethoven's Sinfonia eroica.

Der Violinist Pietro Feroglio, ein Piemontese von Geburt und Schüler Bruni's und Pugnani's, ist vor Kurzem in einem Alter von 85 Jahren zu Auxerre in Frankreich gestorben, wo er seit 1814 als Musiklehrer lebte, nachdem er in verschiedenen anderen französischen Städten und auch in Brüssel als Orchesterdirektor fungirt hatte.

Die berühmten Concerts du conservatoire in Paris haben einen neuen Dirigenten bekommen. Der bisherige Leiter Hr. Tilmant, Kapellmeister in der Opéra comique, ist in Folge von Reibungen zurückgetreten. Unter den Kompetenten befanden sich die HH. Deldevez, Berlioz, Alard, Dancla, Millot und Hainl. Letzterer wurde gewählt.

In Leipzig hat Frl. Bettelheim in ihrer doppelten Eigenschaft als Sängerin und Pianistin großen Erfolg gehabt. Sie sang am 14. Dezember im Gewandhauskonzert Arien von Rossi, Händel und Lieder von Schubert und Schumann. Am 20. spielte sie in der Soirée für Kammermusik das Mendelssohn'sche C-moll-Trio. Bei der Sängerin Bettelheim wurde allgemein die seltene Schönheit und Fülle der Stimme, die Wärme und Intelligenz des Vortrags anerkannt, und nur ein zeitweiliges Tremoliren zum Vorwurf gemacht. Bei der Klavierspielerin vermißte man Mark und Nerv des Tones; die technische Gewandtheit, der schöne Anschlag, der intelligente

und tiefempfundene Vortrag fanden aber auch hier allgemeine Würdigung.

„**Columbus**“, die neueste Symphonie von Abert in Stuttgart, ist von der Darmstädter Konzertdirektion angenommen worden und wird Ende des nächsten Monats zur Aufführung kommen.

Lokales.

Novitäten im Burgtheater: Am 18. Jänner zum 25jährigen Dichterjubiläum Roderich Benedix': „Die Pflegetöchter“ Lustspiel in drei Akten, besetzt mit den Damen Hebbel, Bognar, Baudius, den HH. Fichtner und Meixner; dazu die Posse „Die Dienstboten“ (von den Vorstadttheatern bekannt) mit Beckmann und den Damen Haizinger, Kratz und Mathes. Früher soll noch Schlesinger's „Eine Schraube des Glücks“ zur Aufführung kommen. Auch Gottschall's politisches Lustspiel „Pitt und Fox“ mit den HH. Lewinsky und Sonnenthal in den Titelrollen, wie auch Görner's „Geadelter Kaufmann“ mit La Roche in der Titelrolle sollen an die Reihe kommen.

Frl. Kronau, die Ex-Hofschauspielerin, die einige Zeit lang im Burgtheater so auffallend poussirt wurde, ist nunmehr wieder wie ehedem in Pest engagirt worden.

Im Operntheater ist man endlich am letzten Jahresabende mit der Auber'schen „Stummen“ herausgerückt, zu welcher man fast so viel Zeit gebraucht, wie zu einer Novität. — Frl. Couqui ist mittlerweile nach ihrem Unwohlsein auch als Jotta wieder aufgetreten.

Der Bau des neuen Operntheaters dürfte nun mit größerer Energie betrieben werden, da für eine größere Steinlieferung gesorgt ist. Es befinden sich bereits 26,000 Kubittlafter Steine auf dem Steinmetzplatze des Opernhauses vorräthig. Eine bedeutende Quantität ist auch bereits bearbeitet, die Versetzung jedoch wird durch die zeitweiligen Fröste verzögert. Mit dem nächsten Frühjahr darf man dafür wohl einen um so rascheren Gang des Baues erwarten.

Ferdinand Laub, welcher seine Quartettproduktionen gestern am Neujahrsabende beschlossen hat, gibt morgen, den 3. Jänner, ein Abschiedskonzert, unter Mitwirkung von Frl. Bochtolz-Falconi.

Die Schauspielerin Therese Scutta ist am 22. Dezember nach zweitägiger Krankheit in ihrem 66. Lebensjahre gestorben. Als Frl. Demmer trat sie schon in ihrem 15. Jahre an der Wien auf, woselbst sie 1811 das erste Aschenbrödel spielte und damit längere Zeit Furore machte. Zuletzt war sie am Carltheater engagirt.

Φ. „**Christkindl**“ heißt das neueste Produkt Anton Langer's, welches sich am 29. Dezember in das Carltheater verirrt hat. Wir sagen verirrt, weil es nicht recht erklärlich ist, wie dieses modernisirte Kotzebue'sche Rührstückchen in den lustig-frivolen Rahmen des Carltheaters gerathen ist. Jedenfalls war dies ein sehr gewagter Versuch, und wenn dieses einaktige Dramolet weder belächelt, noch ausgezischt wurde, sondern sogar entschieden gefiel, so kann sich Hr. Langer wahrlich mehr darauf einbilden, als über den glänzendsten Erfolg seiner großen zotenreichen Possen. Das Stückchen ist kurz, Ernst und Scherz sind gut vertheilt, und zwar dieser ohne zur Gemeinheit, jener, ohne zum falschen Pathos zu greifen. Gespielt wurde von Seite des Hrn. Matras mit der ihm eigenen Natürlichkeit, Ungezwungenheit und Heiterkeit. Hrn. Treumann fehlt zur Darstellung dieses in's Wienerische und Schneider'sche versetzten armen Poeten, das Gemüth und die Uebung in solchen Rollen; mit Hilfe seiner Routine und seines Kredits, zog er sich aber geschickt aus der Affaire. Hr. Grois gab einen „Bem“ in seiner bekannten stereotypen Manier. Ganz nett spielte Frl. Müller ihr Röllchen. Hr. Braunmüller und die Kinder genügten. Wären letztere kleiner gewesen, so hätten sie besser dem Zweck entsprochen. — Die Operette „Mannschaft am Bord“, welche einige ganz hübsche Nummern enthält und trefflich aufgeführt wird, erhält sich ungeschwächt in der Gunst des Publikums.

G. — **An der Wien** scheint die „leichte Person“ sich etwas erholen zu wollen; wenigstens wurde sie am 30. v. M von zwei Novitäten abgelöst, wovon die eine durch- die andere gefiel. Diese letztere war die „kroatische National“-Operette „Der Sereczaner“ von Kück, die erstere die fünfaktige Posse: „Allerhand Doktoren“, nach dem Französischen von Zell. Das eben genannte „Zeitbild“, wie es Hr. Zell zu benamsen beliebte, sollte ein neuer Versuch von Satire auf die Charlatanerie unter den Jüngern Aeskulaps sein, dürfte aber gerade hingereicht haben, dem Zuschauer allen Appetit nach weiteren Produkten des Hrn. Autors zu vertreiben. Hr. Zell scheint entweder noch nie einem Charlatan begegnet zu sein, oder er hat für die harmlose Bewohnerschaft eines halbverlorenen Gebirgsdorfes geschrieben, mit so breiweichen Geschossen und in so ungeschickter Weise werden die Angriffe ausgeführt. Dazu kommt noch, daß nicht ein einziger auch nur leidlicher Witz für die musterhafte Langweile entschädigt. Den Darstellern darf die Anerkennung nicht vorenthalten werden, daß sie an dem Fiasko keine Schuld hatten. Frl. Herzog und Hr. Rott namentlich entwickelten ihre ganze Laune. Nur Hr. Liebold traf den Ausdruck der Impertinenz nicht, welche derlei Marktschreier immer charakterisirt. — Die „kroatische“ Operette war ein Gemisch von ungarischen, slavischen und deutschen Weisen, das übrigens dem Publikum ganz und gar zusagte, und dem Frl. Gurowsky Gelegenheit gab, eine frische Stimme, übrigens nicht frei von einer gewissen Sprödigkeit, und einen ansprechenden Vortrag zu zeigen, womit sie die günstigste Aufnahme fand. Die HH. Friese, Rott und Swoboda unterstützten das Fräulein in entsprechendster Weise.

Briefkasten 21 — 30. Dezember: W K in Brünn. H R. in Mannheim. J in Berlin. Bereits benützt — G in München, P. in Dresden, A v W in Breslau, + hier, O. P in Leipzig. pp. in Olmütz. Erhalten. — O. H in Berlin. Bereits beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 2. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 9. Jänner 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Wolf Engelbert Graf zu Auersperg,

krainischer Landeshauptmann.

Ein vorzüglicher Theatermäcen.

(1610—1673).

Von P. v. Radics. *).

Wie innig das Geschlecht der Auersperge mit der Kulturentwicklung des Landes Krain verknüpft ist, in dessen Unterlande ihr Stammschloß, das mächtige Auersperg, sich erhebt, habe ich an anderm Orte zu erörtern Gelegenheit gehabt. **)

Wir mögen unsern Blick hinwenden wo immer, auf die Grenzvertheidigung gegen die Osmanen im 15 und 16. Jahrhundert, auf die Blüthezeit der Reformation in jenem Lande, auf die Pflege von Kunst und Wissen in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert und endlich auf das Ringen der deutschen Kultur um Behauptung ihres alten Einflusses auf slovenischem Boden in jüngster Vergangenheit, überall treffen wir Auersperge für die eine und die andere Richtung in hervorragender Weise thätig.

So erstand denn auch im 17. Jahrhundert, als die dramatische Kunst sich immer mehr auszubilden und auszubreiten begann, diesem wiedererwachten Schoßkinde der Musen ein vorzüglicher Gönner und Förderer in Wolf Engelbert Grafen zu Auersperg und in der Gotschee!

Wolf Engelbert (II.), ein Bruder Johann Weikhart's, des ersten Fürsten aus diesem Hause, wurde auf Schloß Seisenberg in Unterkrain am 22. Dezember 1610 geboren. Sein Vater war Dietrich III. Graf von Auersperg, ein Enkel des Helden Herbard VIII., dessen ruhmvolles Ende in dem Kampfe mit den Türken (1575, 22. September bei Budaski in Kroatien) an das Schicksal des Leonidas bei Thermopylae erinnert

Wolf Engelbert erhielt die erste Bildung am Gymnasium der Hauptstadt des Landes, in Laibach, wo um diese Zeit, analog den andern Städten in des zweiten Ferdinand's Reiche, die Väter der Gesellschaft Jesu seit 1596 den Unterricht und die Erziehung leiteten. Auch am Laibacher Konvikte hatten, wie anderwärts, die Patres alsbald die Aufführung lateinischer und deutscher Schauspiele veranlaßt, um, wie Devrient sagt, dadurch das Mysterium in neuen Formen wieder aufzufrischen, durch großen theatralischen Pomp auf die Sinne des „geladenen" Publikums zu wirken und so zugleich ein weiteres, sehr erfolgreiches Mittel zur glücklichen Lösung der ihnen vom Kaiser anvertrauten Aufgabe der Gegenreformation in Händen zu haben.

An dieser Bildungsstätte empfand auch unser Graf das erste Wohlgefallen an scenischen Darstellungen.

Dieses Wohlgefallen fand neue Nahrung und erhöhte Steigerung an der ebenfalls von Jesuiten geleiteten Hochschule in Graz, in deren Matrikel er 1627 als „Poet" eingetragen erscheint. Vollends

*) Es werden hier vorläufig keine Quellenzitate gegeben, da der Gegenstand ohnedies erweitert als selbständige Brochüre erscheinen wird, wo sodann die genauen Angaben folgen sollen.

**) Vergl. mein „Herbard VIII. Freiherr zu Auersperg, ein krainischer Held und Staatsmann". Wien, W. Braumüller, 1862, XX und 394 S. 8.

jedoch nach absolvirter Universität ist es der mehrere Jahre andauernde Aufenthalt im „Laude der Kunst", im herrlichen Italien, in Venedig, Padua und Bologna, der dem aufgeweckten Geiste des feurigen, für alles Schöne und Gute begeisterten Edelmannes auch die wahren Hochgenüsse dramatischer Kunst zuführt, und der davon empfangene Eindruck muß ein ganz gewaltiger gewesen sein, denn noch lange nach der Rückkehr in die Heimat läßt sich der Graf durch Fremde fort und fort über die Zustände der italienischen Bühne berichten.

Diese Rückkehr in's Vaterland selbst war nicht etwa der Beginn eines dem leeren Treiben von heute und morgen gewidmeten Daseins, es war der Beginn einer ruhmvollen Lebensbahn für Wolf Engelbert und zugleich einer in der Geschichte Krains denkwürdigen Kulturepoche. Familientradition gab ihm die Ehrenämter eines Erblandmarschalls und Erblandkämmerers, der Ruf seiner hohen Talente und vorzüglichen Eigenschaften verschaffte ihm 1649 (am 6. April) die erste Stelle im Lande, den Posten des Landeshauptmanns, für welchen er allein vorgeschlagen gewesen, weil man keinen ihm gleichen in der ganzen Provinz aufzuweisen hatte (cum parem in provincia non habuerit). Und alsbald sehen wir ihn seine neue hervorragende Stellung zu Gunsten seiner Lieblingsneigung, des Theaters, geltend machen, welches Institut er sofort in einer für die Bildung seiner Landsleute äußerst vortheilhaften Weise hegt und pflegt und dadurch zugleich der Gründung des heutigen landschaftlichen Theaters in Laibach vorarbeitet. Es währt nicht lange und Laibach erfreut sich durch Auersperg's Bewerbung doppelter theatralischer Aufführungen, lateinischer durch die Zöglinge der Jesuiten und deutscher durch die „hochdeutschen Komödianten"; später wird dann auch im italienischen und im slovenischen Idiome gespielt.

Auf Wolf Engelbert's Antrag erhält 1651 der Rektor der Jesuiten „wegen gehaltener Komödie" aus der landschaftlichen Kasse 500 fl. „Ratifikation" und der krainische Historiograph Johann Ludwig Schönleben, Auersperg's intimer Freund, dichtet im selben Jahre dem edlen Grafen „zu Liebe und zu Ehren" eine Komödie unter dem Titel: „Haeresis fulminata, Anastasius Tyrannus Orientis Haereticus", worin die Personifikation des Landes Krain, die Carniolia, eine gerechte Apotheose der Auersperg'schen Familie vornimmt, und welches Drama noch heute als Manuscript in der fürstlichen Hausbibliothek *) zu Laibach bewahrt wird. Im Jahre 1653 begegnen wir das erste Mal in den Protokollen der krainischen Landtage, Ausschuß- und Verordnetensessionen einer Ausgabe von 45 fl. 50 kr. „denen hochdeutschen Komödianten auf Anschaffung", was sich dann in nicht viel größeren Summen oft wiederholt.

Wer waren diese hochdeutschen Komödianten, was und wo spielten sie? Von diesen Fragen werden wir die zwei ersten, aber nur für einen konkreten Fall, später zu beantworten in der Lage sein und wollen hier vorerst nur die letzte beantworten.

Das Lokale, wo gespielt wurde, die Laibacher Bühne, war von der Zeit, als Wolf Engelbert Landeshauptmann geworden und sich deßhalb mehr und länger in der Hauptstadt als in seiner Grafschaft Gotschee aufhielt, der weite prachtvoll mit Fresken verzierte Balkonsaal im heutigen Fürstenhofe, dem im italienischen Style von Wolf Engelbert aufgeführten Palaste (in Laibach, Herrngasse) und zwar für alle Schauspiele, sowohl für die Schuldramen der Jesuiten, als für die „Stücke" der fahrenden hochdeutschen Komödianten. Dies im Winter. In der schönen Jahreszeit spielte man in einem eigens dazu eingerichteten Pavillon des großen, prachtvoll angelegten, für alle möglichen Lustbarkeiten eingerichteten Gartens, der sich an der Rückseite des Palais' in der Richtung der heutigen Gradischa-Vorstadt und in ihrer ganzen Länge und Breite weithin dehnte.

So hatte — wie wir sehen — die dramatische Muse ihre geweihte Stätte gefunden und, wie früher angegeben wurde, erfreute sich sowohl der Rektor der Jesuitenzöglinge zur Anschaffung der den Ehrgeiz mächtig spornenden „Prämien" als der Direktor der hochdeutschen Komödianten zur Erhaltung seiner Truppe des hinlänglichen Mammons. Beides herzustellen und in Stand und Gang zu erhalten, war der große Theaterfreund und Intendant Graf Auersperg unabläßig bemüht.

Fragen wir nach, wie sich unter solch schützendem Einflusse die Jesuitendramen fortbildeten, so kann die Antwort kaum anders als befriedigend lauten. Wir finden schon 1658 unter den Vätern Jesu einen als Theaterdichter par excellence mit großem Erfolge

*) Ueber diese äußerst interessante Sammlung vergl. meinen Aufsatz: „Oesterreichische Wochenschrift" (Beilage der „Wiener Zeitung") 1863, Nr. 46.

thätig und sein Name — Josef Sellenitsch — wird noch ein halbes Jahrhundert später (1701) vom Historiographen Thalnitscher von Thalberg in seiner Epitome mit Lob genannt. Von ihm rührte das durch zwei Abende aufgeführte historische Drama „Theodosius junior“, das die Jesuiten am 5. August 1658 als Danksagungsfest den Ständen zu Ehren in Scene setzten, die ihnen das neue Konvikt (jetzt landschaftliches Redoutengebäude) auf Wolf Engelbert's Anregung (sein Wappen prangt über dem Thore) und auf ihre Kosten hatten erbauen lassen.

Die aus den nun folgenden Jahren erhaltenen Programme *) der Schulprüfungen bei den Jesuiten weisen uns die fortgesetzte Aufführung „dramatischer Uebungen“ und zwar von durchwegs historischen Dramen; der neuerwachte Sinn für Geschichte war die ganz natürliche Folge der dreißig Jahre, in denen man soviel Geschichte gemacht hatte.

Wir kommen mit dem Jahre 1659 zu einem Werke, das durch Inhalt und Form gleich geeignet ist, unser volles Interesse in Anspruch zu nehmen, es ist die dramatisirte Geschichte vom oberösterreichischen Bauernkriege im J. 1626 unter Stefan Fadinger. **) Das Stück wurde im genannten Jahre am 20. Februar — Faschingtag — von den Rhetorikern des Laibacher Lyceums gegeben und zwar unter dem Titel: „Palinodia (Renegesang) quam rebelles superioris Austriae ruricolae post longiorem suam insolentiam debellati cecinerunt, (den die rebellischen Bauern Oberösterreichs, nach längerer Ueberhebung besiegt, angestimmt haben).

Das uns vorliegende Manuskript-Papier, zehn Blätter Oktav, enthält auf der Kehrseite des Titelblattes den Vorwurf (Argumentum) des Stückes in den Worten (hier in deutscher Uebertragung): „Wie die äußerste Grenze der Freude das Leid bilde, haben die österreichischen Bauern an sich selbst erfahren, die durch die Unsinnigkeit — dementia — (sic!) des Lutherthums dahin verleitet waren, daß sie die heilsamen Ermahnungen und Befehle Kaiser Ferdinand's verachteten, gegen ihre Herrn und gegen ihre eigene Heimath wütheten. Aber kurz war der Zwischenraum zwischen ihrer Freude und ihrer Trauer, da sie durch das talentvolle Manöver des Grafen Herberstorff bei Linz geschlagen und zum Widerruf gezwungen wurden“. Dieses Argument ist aus des Eberhard Wassenberg de bello austeriaco zweiten Theil genommen (was angemerkt ist); der Dichter hat sich nicht genannt, wahrscheinlich ist es auch Sellenitsch.

Unter dem Argumentum liest man die Entschuldigung, daß Ort und Zeit einem so nichtigen Geschwätze der Bauern werde dienen müssen, was Bacchus dann im „Prologe“ ausführlich vorbringt, und woraus man schon auf den Standpunkt, von dem der Bauernkampf aufgefaßt und dargestellt wird, schließen kann.

Doch abgesehen von der Jesuitenauffassung bleibt die Vorführung des Ereignisses auf der Laibacher Bühne wenige Dezennien nach seinem Eintritte in der Weltgeschichte von nicht geringer Bedeutung und mag seine Erklärung finden einmal in dem erst wenige Jahre vorher (1640) niedergekämpften Aufstande der Gotscheewer Bauern gegen ihren Vogt, dann in der gewiß noch lebhaften Erinnerung an die windischen Bauernkriege der Jahre 1573, 1515 und 1516 und in der Absicht, um von derlei Unternehmungen für fernerhin abzuschrecken.

Auf Blatt 2 steht das Programm — die Angabe der einzelnen Scenen. *) Der Epilog lautet: die Jugend beklatscht den Sieg Herberstorff's — also man sieht, auch für die „Claque“ war im Theater der Jesuiten gesorgt!

Sollen wir ein Urtheil über den ästhetischen Werth des Stückes abgeben, so können wir die Disposition und Charakteristik nur loben: freilich laufen Termini aus der Mythologie in den Gesprächen der Bauern mit unter, doch dieses ist allgemeiner Fehler der Zeitrichtung, kommt also nicht in Betracht. Dem Stücke fehlt auch nicht die im Geschmacke jener Tage gelegene Scene des Lustigmachers (Akt 2 am Schlusse) wo die Bauern mit dem Pfleger eines Schlosses, einem früheren „Bauernschinder“ (excosiatore) ein allerliebstes Schaustück anstellen.

Die Sprache ist die lateinische, was jedoch nicht verhindert, daß Fadinger (Feitongerus) mit den Bauern auch dann und wann und diese mit ihm und untereinander in deutschen Knittelreimen verhandeln;

*) Alle in der fürstlich Auersperg'schen Bibliothek in Laibach.

**) Im Manuscript in der fürstl. Auersperg'schen Bibliothek in Laibach.

*) Da ich den Gegenstand als in das Bereich der Forschungen des Museum Francisco-Carolinum in Linz gehörig, für diesen Verein bearbeitet habe, so verweise ich hier auf die bezüglichen Publikationen, die meine Arbeit vielleicht schon im laufenden Jahre bringen werden.

die Form der Diktion ist bald die gebundene, bald die ungebundene; der Ausdruck fast durchweg geschickt und bündig.

(Schluß folgt.)

Schubert's „Winterreise".

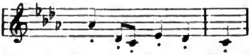
Eine Analyse von **Karl van Bruyck.**

(Fortsetzung.)

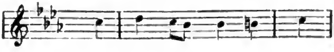
Ein gar tief ergreifendes und doch leuchtend schönes Lied ist das nächste: „Gefrorene Thränen". „Meine Thränen dringen so glühend heiß aus dem Quell meines Herzens und fallen doch als gefrorene Tropfen von meinen Wangen ab". Dies ist die Empfindung, welche das Gedicht ausspricht. Das charakteristische Motiv:



mit dem die Komposition beginnt, zieht sich durch das ganze Lied hindurch, nur daß der Intervallsprung bald als Terz-, bald als Quart-, Quint- und Oktavsprung, bald in der Ober-, bald in der Unterstimme erscheint, bald von unten nach auf-, dann wieder von oben nach abwärts geht und so sich das musikalische Interesse mit dem poetischen auf das schönste verknüpft. Das Lied steht in F-moll. In einfachen Tönen schmerzlich klagend erklingt die Melodie zu den ersten beiden Versen der ersten Strophe, beschwichtigend erhebt sie sich in den beiden letzten nach der Parallelle empor, in welcher die Begleitung mit der zarten, wohllautvollen Bewegnng:



die erste Strophe abschließt. Im Unisono steigt sie darauf immer in der gleichen rhythmischen springenden Bewegung bis zum c der großen und der Kontraoktav hinab. Die Apostrophe: „Ei Thränen, meine Thränen", läßt der Komponist sowohl im Gesang, wie in der Begleitung in den tiefsten Chorden, alles im Unisono, kurz abgebrochen ertönen. Sie klingt schauerlich hohl, und dieselbe Stelle wiederholt sich nochmals in den Intervallen von As-moll. Und nun bricht mit dem Wort „Und dringt doch aus der Quelle der Brust" u. s. w. wieder jener schon früher angeschlagene rührend schöne Melodienzug hervor:



um bis gegen das Ende hin, von der hüpfenden Baßbewegung so schön getragen, das Feld zu behaupten. Wie innig empfunden ist der kleine Zug in der Mittelstimme der Begleitung im vierten Takt der zweiten Strophe:



Wie herrlich der Uebergang nach Ges-dur mit den gleichsam das Dröhnen des Eises andeutenden, an dieser Stelle auch schärfer markirten Oktav-Sprüngen im Baß. Musikalisch schön und ausdrucksvoll zugleich sind dann die Wendungen nach der Tonika, F-moll zurück, und durch die Harmonie



wieder nach der Dur-Parallelle As-dur. Gleichwohl schließt der Gesang, dem so tief schmerzlichen Grundcharakter desselben gemäß, in heftiger Bewegung:



und



Bewunderungswürdig ist das mit dem Vorspiel völlig gleichlautende Nachspiel, wie es gleichsam das ganze Lied schon in nuce enthält und in seinen wenigen Takten bereits alle Stimmungen erklingen läßt, welche das Lied selbst dann durchwandert.

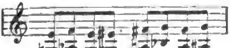
Nr. 4 („Die Erstarrung"), das insbesondere durch sein treffliches Kolorit im Ganzen hervorsticht, wollen wir übergehen und uns gleich zu Nr. 5, dem „Lindenbaum" wenden, einer der außerordentlichsten und, wie mir glauben, auch beliebtesten Zierden dieses Cyklus.

Der Wanderer denkt an den Lindenbaum „am Brunnen vor dem Thore" zurück, der im Vorübergehen manche liebe Erinnerung in ihm geweckt hatte, dessen rauschende Zweige ihm zuzurufen schienen: „Komm her zu mir, Geselle, hier find'st du deine Ruh'!" und diesen Ruf meint er noch jetzt aus der Ferne zu vernehmen.

Das Rauschen der windbewegten Zweige läßt uns auch der Eingang des Liedes sogleich gar lieblich vernehmen, nicht minder das Rufen des Waldgeistes durch die Nacht hin:



Der Gesang hebt an, eine rührend herzliche, einfache, im Volkston gehaltene Melodie. Die Tonart des Liedes ist E-dur. Nach der ersten Strophe bricht der Gesang ab, das Rauschen des Baumes und sein Ruf wird wieder vernehmlich; das bisher mildfreundliche Kolorit wird ernster, düsterer, E-dur ist in E-moll übergegangen. Der gleiche Gesang ertönt wieder, wie zur ersten Strophe, aber in Moll und bänglich von einer unruhigen Triolenfigur bewegt. Aber schon in der zweiten Hälfte der Strophe kehrt das freundliche Dur wieder. Diese Strophe beendet, entfaltet sich nun in den nächstfolgenden ein so tief empfundenes, bewunderungswürdiges kleines Tongemälde, wie es eben nur das außerordentlichste Genie schaffen konnte. Ein heftiger Windstoß fährt in die bisher nur sanft bewegten Zweige des Baumes; das dröhnende Contra-C im Basse, die unruhigere Triolenbewegung, ihre anschwellende Stärke kündigt ihn an. Zweimal erdröhnt dieses C zur Dreiklangsharmonie von C-dur; eigentlich ist aber die Harmonie: c, e, g, ais zu denken, die sich im nächsten Takt immer wieder in die Dominantharmonie auflöst. Nach dem drittmaligen Anschlagen aber wird dieses C als Orgelpunkt vier Takte lang festgehalten und in jedem zweiten Takt in pochende Achtelbewegung gesetzt. (Auch der Stamm wird gleichsam jetzt vom Winde gebogen, nicht nur Ast und Zweig.) Mächtig rauscht nun die Triolenfigur im Forte einher und immer anschwellend. Wunderbar windet sich das Harmoniegewebe durch,



um am Schluß der Strophe (deren Gesang in melodischem Recitativ gehalten ist) gar mild und schön, ja zauberhaft sich in die weiche Sexttharmonie der Tonika aufzulösen. Das harte C (es klingt so hart, nicht nur weil es der Spieler Forte ertönen läßt, sondern auch weil es dem Grundton des Liedes so fremdartig gegenüber steht) sinkt in das weichere H hinab, das (jetzt neuerlich Orgelpunkt) nur noch in ruhigeren Schlägen den früheren Sturm verräth und zuletzt breit verhallt, eben so zittert die Bewegung in der Oberstimme in chromatischem Auf- und Niederwallen aus und löst sich endlich wieder in den Ruf auf:



Der Gesang der ersten Strophe ertönt wieder und zwar mit der rhythmisch-harmonischen Begleitung der zweiten Strophe, die jedoch ein klein wenig geändert wird, ein Zug, auf den wir besonders hinweisen, da er im Kleinen den fein empfindenden Künstler zeigt. Die unscheinbaren und doch höchst charakteristischen Aenderungen bestehen vornehmlich: in dem Hinaufrücken der Triolenfigur aus der tieferen, dumpferen, problematischeren Lage der Sextharmonie in die hellere, leichtere, festere der Dreiklangsharmonie, wie scharf klang früher die Figur:

 wie milde klingt jetzt: 

und in der, den Uebergang von Takt zu Takt weicher vermittelnden hinzugefügten Baßbewegung. Mit einem dem Vorspiel korrespondirenden Nachspiel schließt dieses bezaubernd schöne Lied.

An den übrigen Liedern der ersten Abtheilung wollen wir vorübergehen; selbst der reizende „Frühlingstraum“ mit seinem unvergleichlich genialen Mittelsatz, und die tiefsinnsvolle, übermächtig empfundene, erschütternde „Einsamkeit“ soll uns nicht aufhalten, und auch über das erste Lied des zweiten Cyklus, die bekannte und beliebte, in der That auch sehr liebenswürdige „Post“ gehen wir hinweg, um zunächst wieder bei dem „greisen Kopf“ zu verweilen und nun den Wanderer auf allen Stationen bis an's Ende zu begleiten.

Die Schwermuth des Wanderers drückt sich in allen Wendungen aus.

> Der Reif hat einen weißen Schein
> Mir über's Haar gestreuet.
> Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
> Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch der täuschende Schein zerfließt bald, noch glänzt sein Haar in jugendlichem Schwarz. „Wie weit noch bis zur Bahre“!

Tonart: C-moll; Takt: $^{2}/_{4}$; Zeitmaß: etwas langsam. Schwere Akkorde mit dichtgedrängten Intervallen, wie  auf dem als Orgelpunkt ruhenden c gebaut, begleiten eine schwermüthige Melodie, die man sich von einer Oboe vorgetragen denken mag und die sich vom eingestrichenen c bis zu dem (auf diesem Instrument so spitzig klingenden) as der zweigestrichenen Oktav erhebt. Man bemerke den — schon laut der Bezeichnung — fast tonlosen, nur durch einen klagenden Akzent auf dem as gehobenen Ausdruck, das zuckende Aufsteigen in den zwei ersten Takten, die matt herabsinkenden Triolen im vorletzten Takt, den mit einer gewissen Schwerfälligkeit auszuführenden Vorschlag von dem letzten Tonfall der zu dem c, von welchem sie ausgegangen, zurücksinkenden

Melodie als charakteristische Momente. Vier Takte umschließt diese Melodie, die eigentlich nur eine melodische Phrase zu nennen ist. Die Oboe schweigt nun und auf demselben schweren Baßfundament trägt der Gesang die gleiche melodische Phrase vor, nur daß er sich im dritten Akt eine Terz tiefer hält, weil das für die Singstimme schon etwas hohe as nothwendig heftiger hervorbringen würde, als die Absicht des Komponisten ist; dafür bringt die Oboe dieses as in einem dem Gesang folgenden zweitaktigen Ritornell nach. Nun wendet sich der Gesang mit milderem Ausdruck nach der Oberdominante G-dur (und zwar — auch dies ist charakteristisch — plötzlich, ohne Uebergang), in welcher die erste Strophe schließt. Die Begleitung, in vier scharf getrennte Stimmen getheilt, ist flüssiger geworden; die Oberstimme würde man sich jetzt (um in dem Vergleich zu bleiben) der weicheren Klarinette zugetheilt denken, in dem, dem früheren analog nachgebildeten zweitaktigen Ritornell indessen wieder der Oboe.

Der Gesang kehrt, mit dem ersten Wort der zweiten Strophe: „doch bald ist er hinweggethaut" wieder nach der Tonika, C-moll, zurück, wendet sich aber bei dem Vers: „hab' wieder schwarze Haare" mit Heftigkeit nach As-dur, und von hier mit dem Vers „daß mir's vor meiner Jugend graut" durch leidenschaftlich emporsteigende Intervalle nach der Dominante von As, auf welcher das zweitaktige Nachspiel eine Fermate ausführt, (die aber as-moll durchklingen läßt.)

Die gebrochenen Begleitungsakkorde in den zwei ersten Takten dieser Strophe möchte man sich vom Streichquartett pizzicato ausgeführt denken, die beiden Forte-Akkorde in den nächstfolgenden Takten dagegen mit dem Bogen und von Blasinstrumenten unterstützt.

Jetzt heben Violoncell und Fagott in der Tenorlage, vom Kontrabaß begleitet, (solche Instrumentalvorstellungen drängen sich uns bei diesem Liede unwillkürlich auf) unisono in As-dur einen Gang an, in den bald auch die Singstimme mit dem Vers: „wie weit noch bis zur Bahre" einfällt und dessen Zug, der erst aufwärts gerichtet war, nun abwärts führt und (das Hervorheben des Intervalles fis ist dabei charakteristisch) nach der Tonika zurückleitet, deren Eintritt der am Schluß der Strophe angeschlagene, einen Takt hindurch ausgehaltene Dominantseptimenakkord vorbereitet.

Nun ertönt zu den ersten zwei Versen der letzten Strophe wieder der Gesang der ersten Strophe, gefolgt vom Ritornell der Oboe. Ein musikalisch wie poetisch sehr schöner Zug ist die der Komposition des dritten und vierten Verses der ersten Strophe analoge, aber jetzt in C-dur ausgeführte Behandlung der beiden letzten Verse. Natürlich kann das Lied nicht in Dur schließen; der Gesang selbst hebt das Moll noch einmal mit allem Nachdruck hervor und die Begleitung seiner letzten Töne ist nach Art des Kirchenschlusses gehalten. Doch behält die Oboe das letzte Wort und ihre klagenden Töne schließen pianissimo diesen unergründlich tief empfundenen Gesang.

(Fortsetzung folgt.)

Dresdener Theaterbericht.

Uebelstände. — Repertoir. — Oper. — Ein Liederspiel. — Schauspiel-Novitäten.

P. — Nach beinahe beendetem Ablauf der ersten Hälfte des Winterhalbjahres ist es wohl an der Zeit, einen Rückblick auf die Thätigkeit des k. Hoftheaters zu werfen, indem diese drei Monate eigentlich den Schwerpunkt des gesammten Bühnenlebens in Dresden in sich schließen und zwar sowohl bei der Oper als beim Schauspiel, da in diesem Zeitraume fast allein das ganze Personal der Hofbühne hier anwesend ist und nur kürzere Urlaube den Mitgliedern bewilligt werden. Wenigstens war dies zeither Gebrauch, von dem man aber abzugehen scheint, indem in der letzten Zeit Frl. Ulrich, Frl. Hänsch und Frl. Guinand an verschiedenen Orten mit Beifall gastirten. Ob Letzteres eine nützliche und wohlbedachte Neuerung ist, wird sich später erweisen. Das eine hat sich jetzt schon herausgestellt, daß durch ein Arrangement, wie es mit den Herren Emil Devrient und Tichatschek, Frl. Janauschek ꝛc. getroffen ist, ein einseitiges Virtuosenthum immer weiter sich ausbildet und eine freiere Entwicklung des Repertoirs mehr und mehr unmöglich wird, weil dabei sich die ganze Abwechslung um einen Cyklus von Stücken herumdreht, der seit Jahren ein und derselbe geblieben ist. Am auffälligsten zeigte sich dies im Schauspiele, denn hier sind in einem Vierteljahre nur am Schluß noch „Michael Kohlhaas", Trauerspiel in 5 Akten von Robert Prölß und „Dido", Trauerspiel in 5 Akten von Franz Nissel, im Lustspiel „Die Freunde" nach Sardou und ein kleines Originallustspiel von Anna Löhn: „Rechter und linker Flügel" als Nova gegeben worden. Neu einstudirt kam mit letzterem Stücke an einem Abende „Drei Tage aus dem Leben eines Fürsten" zur Darstellung, sonst waren die übrigen Abende nur

Wiederholungen älterer Werke und zumeist unter Mitwirkung des Hrn. E. Devrient, dessen Anziehungskraft auf das hiesige Publikum noch immer eine bedeutende, besonders bei der Damenwelt, ist. Ebenso ist das zeitweilige Gastiren des Frl. Janauschek nur immer eine Wiederholung der bekannten Forcepartien dieser Dame. Daß aber eine derartige Einrichtung keine förderliche für die hiesigen Bühnenzustände ist, kann kaum geläugnet werden.

Etwas besser gestaltet sich in dieser Beziehung die Oper, da hier die Regie wenigstens das Streben zeigte, eine größere Mannigfaltigkeit im Repertoir zu erreichen, wenn auch gerade nicht durch neue Werke, doch durch das Neueinstudiren älterer, deren versuchte Wiederaufnahme allerdings in der Wahl nicht ganz als eine glückliche bezeichnet werden darf, und welche noch außerdem bis jetzt doch keine Wiederholungen erfuhren, so daß damit dem Personale eine beinahe unnütz scheinende Mühe und Anstrengung zugemuthet ward. In der That ist weder die neueinstudirte Oper „Agnes" von Krebs, noch die „Schweizerfamilie" und ebensowenig „Das unterbrochene Opferfest" ein zweites Mal gegeben worden. Daß „Hieronymus Knicker" nicht mehrfach gegeben wurde, ist nur zu loben, denn derartige musikalische Produkte verdienen dies nicht, nur hätte man sich vorher schon davon fern halten sollen, da die Erfolglosigkeit dieser Wiederaufnahme voraussichtlich war. Bedenkt man aber nun, daß vier neueinstudirte Opern nicht auf dem Repertoir verblieben sind, außerdem auch noch der „Don Juan", neu inscenirt, mehrere Proben erfordert haben muß, so begreift man nicht recht, zu welchem Zwecke das Personal so anstrengend beschäftigt war, da ein längeres Aussetzen der von neuem aufgenommenen Werke immer wieder Proben nöthig machen und dadurch nutzlos die Kräfte und die Zeit verschwendet werden. Die Reprise der Oper „Agnes" von Krebs geschah wohl nur aus Rücksicht auf die Stellung des Komponisten als hiesiger Hofkapellmeister, denn beim Publikum war der Wunsch darnach wohl kaum aufgetaucht, obwohl das Werk keineswegs als ein schlechtes zu bezeichnen ist, aber auch als kein solches, welches den Namen des Komponisten für die fernere Zeit unvergeßlich machen wird. Mehr oder weniger fühlt man nämlich beim Anhören dieser Musik, daß die Produktion derselben eine höchst mühevolle und anstrengende war und daß mannigfache Vorbilder, wie z. B. Marschner, dabei vorgeschwebt haben, und daß dem Ganzen vor Allen Styleinheit fehlt, weshalb auch auf eine dauernde Anziehungskraft nicht gerechnet werden kann. Die Hauptpartien dieser Oper in den Händen der Fr. Bürde-Ney, der HH. Schnorr von Carolsfeld, Degele und Mitterwurzer wurden gelungen durchgeführt, nur ein Umstand mußte sehr befremden, daß nämlich nicht der Komponist selbst, sondern sein Kollege Hr. Hofkapellmeister J. Rietz die Oper dirigirte, ohne daß der Komponist durch Krankheit oder Abwesenheit von hier daran verhindert worden wäre. Die Aufführung bewies indeß, daß der Dirigent mit Fleiß und Konsequenz am Klavier und mit dem Orchester anstrengende Proben gehalten hatte; sowohl die Soli als auch die Ensembles bestätigten diese Voraussetzung. Um so befremdender ist der Ausfall einer Wiederholung, da außerdem der Besuch und der Beifall ein nicht ganz geringer war.

Daß man anstatt zu einer Cherubini'schen oder ähnlichen Oper zu greifen, die sentimentale „Schweizer-Familie" wieder hervorsuchte, beweist das vollständige Verkennen des Standpunkts der Jetztzeit, da weder die Ausführenden noch das Publikum für diese gar zu naive Richtung jetzt mehr Lust haben können. Mehr möchte dies vielleicht mit der Oper von Peter Winter „Das unterbrochene Opferfest" der Fall sein, jedenfalls das beste Werk dieses geschickten Komponisten, der mit einer großen Gewandtheit in der Form und in der Behandlung der Singstimmen das Beste seinen Zeitgenossen abzulauschen wußte, ohne aber selbständig originell irgendwo aufzutreten, wie sich dies in seinen beiden Hauptopern „Das unterbrochene Opferfest" und im „Mahomed" am klarsten erkennen läßt. In ersterer ahmt er Mozart, in letzterer Rossini nach, ohne sich aber nur im mindesten darum zu kümmern, ob auch das Textbuch hierzu sich eignet und frei von Trivialitäten ist; wenn nur Musik zu den Versen geschrieben werden kann. Als das „Opferfest" komponirt wurde (1796), wollte man in der Hauptsache im Theater durch die Oper nur musikalisch angenehm unterhalten sein, es bedurfte dazu der Komponist nicht viel mehr als nur melodisch sangbare Musikstücke zu schreiben, die dem Sänger Spielraum für seine vollendete Gesangstechnik boten; erfüllte er dies, so war er ein Mann des Tages.*) Heute aber

*) Dieses „nicht viel mehr als nur melodisch sangbare Musikstücke" ist unseres Erachtens gar kein so geringer Vorzug. — und die Wiederaufnahme der „Schweizerfamilie" wie des „Opferfestes", wohlverstanden bei künstlerisch entsprechender Besetzung, möchten wir durchaus nicht so schroff abweisen. A. d. R.

ist man dieser blos lyrischen Kompositionsweise abhold, man verlangt Musik von dramatischer Bedeutsamkeit, die in ihren Melodien, Harmonien und Rhythmen die Seelenzustände der handelnden Person tiefer vergeistigen und weiter ausführen soll. Davon ist hier nichts zu finden, obwohl sich hübsche Arien, wirksame Ensembles und Chöre vorfinden, vielmehr steigt die Musik und der Text nicht selten bis zum Trivialen herunter, wie z. B. in dem Frauen-Quartett im zweiten Akt. Dennoch verdient diese Oper eine zeitweilige Wiederholung, da sie wenigstens in einer Beziehung eine Berechtigung dazu hat, indem sie dem Hörer klar macht, wie die Vergangenheit und Gegenwart darin übereinstimmen, daß die Kapellmeister wenigstens gewandte Nachahmer sind.

Als Neuigkeit brachte G. Raeder ein einaktiges Liederspiel zur Aufführung, welches nur aus Liedern von Franz Schubert zusammengestellt war und das bekannte Terzett „Der Hochzeitsbraten", als Grundlage des Sujets hat. Die Idee eine Reihe der Schubert'schen, besonders der Müllerlieder, scenisch zu verwerthen, ist gewiß keine verwerfliche, nur müßte sich hier eine mehr poetische und gewandte Feder in's Mittel schlagen, um etwas Gutes daraus zu entwickeln, wenigstens Besseres, als dies der Verfasser so und so vieler Possen es vermochte. Fr. Jauner-Krall sang die größtentheils geschickt instrumentirten Lieder mit vielem Ausdruck und natürlicher Naivetät.

Zu einer sehr ungünstigen Zeit für Neuigkeiten von künstlerischem Interesse, wenige Tage vor dem Christfeste wurden noch zwei neue Originaldramen gegeben, während die Generaldirektion flache französische Uebersetzungen zu weit günstigerer Zeit vorführen ließ, wie dies, außer bei manchen andern, besonders bei „Die guten Freunde", nach Sardou's „Nos intimes", der Fall war; daher blieb auch das Haus ungenügend besetzt und die Aufnahme ward dadurch eine kühlere. Das fünfaktige Drama „Michael Kohlhaas", von Robert Prölß, ist nach der gleichnamigen Erzählung von Kleist bearbeitet. Schon Hr. v. Maltitz brachte in den dreißiger Jahren denselben Stoff als Drama auf der hiesigen Bühne zur Aufführung, ohne aber eine nachhaltige Wirkung damit zu erzielen. Ein gleiches Schicksal scheint R. Prölß, ein in Dresden lebender Dichter, zu haben; denn Kleist's Arbeit, ein wahres Kabinetsstück der erzählenden Dichtung, auf dramatischen Boden zu versetzen, ist sehr gefährlich. Trotzdem darf sich aber der Verfasser dadurch vom Weiterstreben nicht abhalten lassen, da die ganze Anlage und Behandlung des Stoffes, die Sprache ꝛc. von einem achtungswerthen Talente, von einem Ernst und einer Tüchtigkeit des Dichters zeugen, die unzweifelhaft zu gelungeneren weiteren dramatischen Arbeiten führen müssen. Die bei der Ausführung des „Kohlhaas" noch hie und da sich zeigenden Schwächen werden sich bei späteren Dichtungen verlieren und dadurch aus dem Bereiche des Dilettantismus sich zu künstlerischer Wirkung erheben. Die Darstellung war eine sehr gute; besonders zeichneten sich Hr. Winger (Kohlhaas), Fr. Bayer (Lisbeth) und Hr. Kramer (Herse) aus. Ersterer durch treffliche, männlich kräftige Darstellung der Titelrolle; letzterer durch richtige Wiedergabe des treuen Dieners und Fr. Bayer durch einfach schlichtes Spiel und herzergreifenden Vortrag ihres Dialogs. Sämmtliche Mitwirkenden hatten übrigens Antheil an dem Gelingen der Gesammtaufführung.

Die erste Aufführung des fünfaktigen Trauerspieles „Dido" von Franz Nissel hatte am 22. Dezember ein ziemlich zahlreiches Publikum versammelt, das die vorzügliche Leistung des Frl. Janauschek in der Titelrolle mit vollem Rechte bewunderte, denn wohl wenige Künstlerinnen der Jetztzeit werden in derartigen Partien der genannten gleichstehen, noch weniger aber wohl sie übertreffen. Was das Stück selbst anlangt, so scheint dasselbe nur für eine Künstlerin wie Frl. Janauschek, geschrieben zu sein, denn ohne solche künstlerische Kraft könnte wohl dies Drama kaum von nachhaltiger Wirkung sein, da sich das Interesse des Ganzen nur um diese eine Partie konzentrirt. Obgleich Hr. Maximilian, Hr. Dettmer und Hr. Winger, als Jarbas, Ithobal und Hiram nach besten Kräften ihren Partien gerecht wurden, so konnten sie doch keine tiefgreifende Wirkung damit erzielen, woran zumeist der Dichter die Schuld trägt. Die Aufnahme des Dramas war eine die Darsteller ehrende.

Königsberger Theaterbericht.

Einrichtung des Theaters. — Eintrittspreise. — Personal. — Repertoir.

⁂ — Vor mehreren Monaten habe ich Ihnen geschichtliche Erinnerungen über das hiesige Stadttheater als Einleitung für meine Berichte zugesandt; ich muß den ersten derselben mit einigen Bemerkungen über den „Musentempel" und seine Einrichtung beginnen. Auch die bescheidenen Anforderungen, welche man an eine Provinzialbühne stellt, werden bei einem Besuche des

hiesigen Theaters in mehr als einer Hinsicht bedeutend herabgestimmt. Von außen nicht schön, inwendig verbaut, eng, jeder Eleganz entbehrend, macht das Haus einen dürftigen Eindruck. Parquet und Parterre, sowie die dahinter befindliche erhöhte „Estrade" sind noch leidlich zweckentsprechend, desto weniger die Logen, insbesondere die an den Seiten befindlichen. Letztere sind, je weiter von der Bühne entfernt, desto mehr zurück, so daß der Durchschnitt des Zuschauerraumes eine birnförmige Gestalt hat, schmal an der Bühne, am breitesten auf der entgegengesetzten Seite. In den dicht an der Rampe befindlichen Prosceniumslogen kann man eigentlich nur auf den zwei vordersten Plätzen wenigstens einen Theil der Bühne übersehen, die ganze nur, wenn man sich über die Brüstung hinausbeugt. Im Verhältniß zu seiner Größe faßt das Haus trotz dreifacher Logenreihe eine mäßige Anzahl Zuschauer. Der Zugang zu den Logen gleicht dem Entrée in die Bretterbuden eines Zirkus; die innere Einrichtung ist bescheiden wie die Beleuchtung, einen eleganten Anblick gewährt nur die königliche Loge. Zwei mitten unter den übrigen befindliche, weder durch Lage noch durch Einrichtung sich unterscheidende Logen, sind zu „Fremdenlogen" gestempelt; erkenntlich sind sie nur daran, daß fast niemals Jemand darin sitzt, außer wenn das Haus ausverkauft ist. Hiezu kommt noch der sehr lästige Uebelstand, daß vom Hausflur aus zwei verschiedene Zugänge nach den rechts oder links befindlichen Logen führen; will man also Bekannte, die sich vielleicht in geringer Entfernung aber schon innerhalb der anderen Hälfte befinden, aufsuchen, so muß man bis in den kalten Hausflur zurück und von dort die Wanderung beginnen. Ein Foyer existirt nicht, nur eine Konditorei, vom Hausflur und vom Platze zugänglich. Die Aristokratie kann sich in solchen Räumen nicht wohl fühlen, die höhere Gesellschaft ist auch gewöhnlich nicht allzustark vertreten in diesem Theater, wo das Publikum im Parterre und Parquet den Hut erst abzunehmen pflegt während der Vorstellung, und wo auch mancher Logenbesucher den Mantel gar nicht, den Hut erst nach einiger Zeit ablegt. Nichtsdestoweniger sind die Preise der Plätze verhältnißmäßig nicht billig: erster Rang 20 Silbergroschen, Fremdenloge 22½ bei gewöhnlichen Preisen. Dagegen werden Anforderungen, die nicht unbillig sind und den Verhältnissen Rechnung tragen, durch das, was geboten wird, wohl befriedigt werden. Sterne erster Größe können selbstverständlich hier nicht engagirt werden, sie verlangen für ihre Leistungen mehr Gage als ihnen hier geboten werden kann, und — ich habe schon früher darauf hingewiesen — verlangen Kränze von den Blättern jenes Baumes, der am Ostseestrande nicht wächst. Solche Sterne erster Größe, die bisweilen ein harmonisches und befriedigendes Ensemble gar nicht aufkommen lassen, weil sie nur allzu häufig ihre Rollen als Mittel, sich selbst in vollem Glanze zu zeigen, betrachten, — solche Sterne vermißt man glücklicher Weise weniger, wenn, wie hier, ein tüchtiges Zusammenwirken und richtiges Ineinandergreifen der vorhandenen Kräfte jene Aufgabe löst, die nicht immer auf großen und bisweilen gerade auf kleinen Bühnen realisirt wird: eine im Wesentlichen gelungene Gesammt-Aufführung.

Es fehlt hier nicht an Sängern und Schauspielern, die wohl mit denen größerer Theater rivalisiren können; der Tenorist Rebling von hier erntete bei seinem Gastspiele in Breslau verdienten Beifall und wurde daselbst engagirt, Frl. Klara Weiß, früher ein talentvolles und geschätztes Mitglied des Breslauer Theaters, ist seit einigen Wochen für die hiesige Bühne gewonnen, ebenso Frl. Lädt, die früher in Breslau mit Beifall gespielt hatte. Im Allgemeinen kann sich aber unser Theater nicht auf die Anziehungskraft stützen, welche dieses oder jenes gefeierte Mitglied ausübt, sondern wesentlich nur auf den künstlerischen Werth des Gesammtspieles. Mit verhältnißmäßig nicht großen Mitteln Bedeutsames leisten ist die Aufgabe, an welcher auch die Befähigung eines Theaterdirektors sich erproben kann; Hr. Woltersdorff löst diese Aufgabe mit anerkennenswerthem Erfolge, trotz aller Hindernisse und Schwierigkeiten, auf welche ich schon in meinem letzten Berichte hingewiesen habe. Das Personal ist derartig zusammengesetzt, daß auch bedeutende Bühnenwerke in würdiger Weise zur Darstellung kommen können und jedes Mitglied ist auf seinen richtigen Platz gestellt. Im Repertoir, obgleich dasselbe dem Geschmacke des Publikums Rechnung zu tragen sucht, bewährt sich der Takt und die geistige Bildung eines Mannes, der lediglich aus Liebe zur Kunst seinen dornenvollen Beruf erwählte.

Wir haben seit Beginn der Saison in der Oper unter Andrem „Templer und Jüdin", „Zauberflöte", „Freischütz", „Wilhelm Tell", „Oberon", „Nachtwandlerin", „Stradella", „Rigoletto" gehört; „Faust und Margarethe" gefiel hier sehr und erlebte eine Reihe von Vorstellungen, die Aufführung von Marschner's hinterlassener Oper „Sangeskönig Hjärne" steht noch bevor, dem Vernehmen nach soll auch „La Réole" von Schmidt in diesem Winter dem Publikum vorgeführt

werden, welche im vorigen Winter in Breslau zum ersten Male zur Darstellung kam und verhältnißmäßig Glück machte. Wir hoffen, daß unter den Novitäten, welche die Saison uns bringen wird, auch Wuerst's „Vineta“ nicht fehlen werde, eine Oper, deren Inscenirung allerdings kostspielig ist, deren erste Aufführung in Breslau jedoch verdienten Beifall fand. Das Schauspiel brachte an klassischen Stücken unter anderen die „Jungfrau von Orleans“, „Maria Stuart“, „Romeo und Julie“, „Sommernachtstraum“. Sehr reichhaltig, auch an Novitäten, war das Repertoir besonders im Gebiete des Lustspiels und der Bluette; „Ein glücklicher Familienvater“ fand Beifall und mußte mehrfach wiederholt werden, noch mehr Glück machte „Ein geadelter Kaufmann“, ein Stück, dessen Aufführung hier als recht befriedigend bezeichnet werden darf.

Die angeführten Beispiele lassen erkennen, daß die Direktion bei ihrem Bestreben, dem Publikum Neues vorzuführen, doch den Sinn für die klassischen Meisterwerke zu erhalten und zu beleben suchte. Anerkannt muß werden, daß für die Schillerstiftung wiederholt Benefiz-Vorstellungen stattgefunden haben („Jungfrau von Orleans“ „Räuber“), sowie die hiesige Direktion überhaupt mit großer Liberalität Benefiee bewilligt. Im Laufe der letzten Wochen fand z. B. ein solches statt für ein nach langer Thätigkeit ausscheidendes Orchestermitglied, wobei Beethovens C-moll-Symphonie und „Oberon“ aufgeführt wurden, — ferner für die Witwe des Opernsängers Bartsch, wobei die Benefiziantin als Generalin in „Mutter und Sohn“ auftrat, während Frl. Engelsee aus Prag, ein neu engagirtes Mitglied, als Selma ein recht beachtenswerthes Talent bekundete, welches durch die persönliche Erscheinung der jungen Schauspielerin in das vortheilhafteste Licht gesetzt wird. Gegenwärtig hat Frl. Pauline Ulrich aus Dresden einen Cyklus von Gastrollen eröffnet und zu ihrem ersten Auftreten die Titelrolle in „Philippine Welser“ von Oskar von Redwitz gewählt.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

26. Dezember — 6. Januar: „Don Juan“. — „Oberon“. — „Hans Heiling“. — „Jotta“ (3 Mal). — „Der Troubadour“. — „Die Stumme von Portici“ (2 Mal). — „Die Zauberflöte“. — „Lucia von Lammermoor“. — „Die Zigeunerin“.

Die theilweise neubesetzte „Stumme von Portici“ ist, wie bereits gemeldet, am 31. v. M. endlich vom Stapel gelaufen und am 4. d. M. wiederholt worden. Nach dieser Wiederholung zu urtheilen, gehört die Aufführung im Ganzen wohl zu den sorgfältig eingeübten, während sie im Einzelnen, bei vielem nur gerade Genügenden, auch manch bedauerlich Verfehltes aufzuweisen hat. Letzteres vorzugsweise an der Leistung unseres Tenorhelden.

Hrn. Wachtel, sollte man meinen, steht Vieles zu Gebote, was einen trefflichen Masaniello abgeben könnte. Seine Leistung entsprach diesen Erwartungen nicht. Gleich seine erste Nummer, die berühmte Barkarole, machte keinen Eindruck. Der Sänger wollte sie gar zu fein nüanciren und verlor sich in lauter sotto voce und Detailbetonungen. Uns dünkt, hier wäre des Klügelns zu viel gewesen, Masaniello müsse das sonnige Fischerlied frisch und frei ausklingen lassen, und nur hie und da in bedeutungsvollen Winken eine Andeutung des politischen Sinnes geben. Auch weiterhin gab sich Hr. Wachtel viele Mühe, um die Rolle „gut zu spielen“, — allein er zersplitterte sein Spiel in Einzelheiten und brachte es bei aller Lebendigkeit der Aktion doch nur zu einem ziemlich unsichern, weichen, verschwommenen Ausdruck, was freilich zum Theil durch Text und Musik bedingt ist, um so mehr aber durch eine etwas kernigere Auffassung von Seite des Darstellers ausgeglichen werden sollte. Auch als Sänger war Hr. Wachtel an diesem Abende nur selten glücklich; seine Intonation schwankte wieder in bedenklichster Weise und beeinträchtigte die Wirkung sowohl des mit prachtvollem Piano-Ansatze begonnenen Schlummerliedes, wie des zu breiter Stimmentfaltung so geeigneten Abschieds an die Hütte (4. Akt, Finale). Auch die Ungleichheit und Unsicherheit in den Recitativen und sogar förmliche Gedächtnißfehler — wie das Ueberspringen zweier Takte im Schlummerlied — sind zu rügen. Nur ganz vereinzelte Stellen waren es somit, welche Hr. Wachtel im Verlauf der Rolle glücklich zur Geltung brachte. Im Ganzen genommen, und nach dem strengen Maßstabe ge-

messen, zu welchem die glänzenden Mittel und die hohe Gage des Sängers berechtigen, blieb seine Leistung entschieden unter dem Niveau des Erwarteteten und des, wie uns dünkt, eben Hrn. Wachtel Möglichen.

Hr. Schmid gibt den Pietro mit dem verständigen Eifer, den er allen seinen Aufgaben zuwendet. Im Duett mit Hrn. Wachtel (2. Akt), überhaupt eine selten gelungen ausgeführte Nummer, vermag er zwar die hohe Lage seines Parts nicht ganz zu bewältigen. Den Gesammtton der Rolle, eine wilde, rücksichtslose Energie, traf Hr. Schmid im Allgemeinen besser als früher und ließ ihn namentlich in der Barkarole des fünften Aktes wirksam durchklingen.

Frl. Couqui, welche als Fenella übrigens auch nicht neu war, spielt ihre Aufgabe mit aller mimischen Korrektheit, die man von ihr erwarten kann. Es ist viel, daß sie fünf Akte lang das stereotype Tanz-Lächeln und die sonstigen Ballet-Minauderien bei Seite legen konnte.

Einen sehr glücklichen Abend hatte Frl. Liebhart als Prinzessin. Ihre Koloraturen waren sämmtlich recht sauber ausgeführt, ihr Triller ganz besonders gelungen. — Hr. Dalfy fand sich ohne Störung, wenngleich mit unangenehm vibrirender Stimme, mit der fatalen Prinzenfigur zurecht. Sehr tüchtig ist Hr. Mayerhofer als Borella und auch die HH. Lay und Campe genügen.

Die Oper war, wie gesagt, im Ganzen, unter Hrn. Esser's Leitung, sorgfältig studirt. Die Tempi waren fast durchgehends nicht übertrieben schnell. Das Orchester begleitete mit Diskretion und bewies, als Hr. Wachtel fehlte, abermals die altbekannte Routine im „Nachgeben". — Die Chöre waren freilich nicht so lebendig gruppirt und gingen nicht so energisch in's Zeug, wie vor zehn Jahren, da Cornet seine Thätigkeit als Direktor begann und Steger den Masaniello sang. Dafür excellirten die Taranteltänzer — Frl. Millerscheck, Jaksch, Lamare, HH. Price, Frappart, Caron und das Balletkorps — durch hinreißendes Feuer, dem nur noch im Orchester Hrn. Strebinger's lebendiges Taktiren fehlte. Die allgemeine Bewegung auf der Bühne am Schluße dieses Tanzes bot ein interessantes Bild. Auch die übrigen Tänze wurden gut ausgeführt, die Kostüme waren, wenn nicht neu, doch anständig neu in Scene gesetzt und nur die Dekorationen trugen gar sichtliche Spuren von der Vergänglichkeit aller irdischen, und namentlich theatralischen Schönheit.

Wiener Konzertbericht.

Laub'sches Quartett.

1. Januar, Abends. Achte und letzte Produktion. Programm: Quartett von Haydn, Sonate für Violine allein von J. S. Bach. Variations sérieuses für Klavier von Mendelssohn, gespielt von Hrn. E. Pauer. Quartett in Cis-moll von Beethoven.

⁒ Die Schlußproduktion dieser sonst so anziehenden musikalischen Abende war keine besonders glückliche. War es Ermüdung oder besondere, dann unserer Meinung nach unrichtige, Auffassung, — der Vortrag des Haydn'schen Quartetts entbehrte, namentlich von Seite des Primarius, jener sonnigen Klarheit und naiven Frische, welche diese Gattung Werke von den vier Spielern, namentlich aber von dem ersten, leitenden unter ihnen beansprucht. Es wurde vielfach zu stark gespielt, die feinen Linien dick aufgetragen, nur einige Stellen im Adagio hatten den richtigen Ton warmer Empfindung, nur einige Stellen im ersten Stück den Charakter naiver Zierlichkeit. Das meiste Uebrige war etwas roh übermalt, in den Zeitmaßen — namentlich das Finale — offenbar überstürzt und nicht immer mit der nöthigen materiellen Reinheit wiedergegeben.

Viel besser gelang Hrn. Laub der Vortrag einer Bach'schen Violinsonate (Präludium und Fuge), deren kraftvolle und korrekte Ausführung jedoch nicht hindern kann, ein solches Opus — trotz des großen Namens seines Schöpfers — ein unästhetisches Experiment zu nennen, welches der Violine eine ganz zwecklos erschwerte Aufgabe stellt. Die Violine — als die hohe Sopranistin unter den Instrumenten — bedarf nothwendig einer harmonischen Klavier-, Quartett- oder Orchester-Unterlage und Begleitung. Ohne diese wird sie sich immer nur anstrengen müssen, selbst einige Begleitungstöne ihrer tiefern Saite zu entlocken, ein unzureichender Ersatz für das so nahe liegende Fehlende, daher auch ein zweckloses Kunststück, namentlich mit einer Fuge, welche ja an sich schon mehrere Instrumente oder ein mehrstimmiges, wie das Klavier, voraussetzt. Dies Alles natürlich unbeschadet der mehr oder minder staunenswerthen Bewältigung solcher Stücke, unbeschadet des musikhistorischen Werthes derselben, — als eine Ansicht über eine ganze Reihe von Werken.

Das Wiedererscheinen unseres Landsmannes Ernst Pauer, der seit Jahren in London lebt und wirkt, wurde von dem musikfreundlichen Publikum, das ihn als kenntnißreichen, gewandten und feuerfesten Pia-

nisten, wie auch als achtbaren Komponisten kennt, freundlichst begrüßt. Leider hatte Hr. Pauer mit den „Variations sérieuses“, denen trotz manchen schönen Einzelheiten eine saftige Gesammtfärbung, vor Allem aber ein markantes Thema fehlt, keine dankbare Wahl getroffen.

Den Beschluß machte das Cis-moll-Quartett, ein Werk, bekanntlich voll der merkwürdigsten Einzelzüge, die sich aber, wie uns dünkt, fast nirgends zu einem bedeutenden Brennpunkt konzentriren. Gespielt wurde mit allem Eifer und aller Kraft, aber auch hier durchaus etwas stark aufgetragen, Licht ohne Schatten, ohne feine Nüancirung, und immer etwas wie auf einer Hetzjagd. — Beifall gab es demungeachtet in Fülle, und wir stimmen herzlich mit ein, wenn damit die Schluß-Anerkennung des gesammten Laub'schen Quartett-Cyklus gemeint war.

Laub's Abschiedskonzert.

Am 3. Januar, Abends, Musikvereinssaal. Programm: Konzert („Gesangscene“) von Spohr, Phantasie von Schubert für Klavier und Violine (Klavier: Hr. Epstein), „Erlkönig“ für Violine allein von Ernst, Romanze, Saltarello und Polonaise von Laub. Arie aus Rossini's „Semiramis“ und „Hermann und Thusnelda“ von Schubert, gesungen von Frl. Bochkolz-Falconi.

⁒. Ferdinand Laub ist sicherlich ein gar tüchtiger Geiger und ein Künstler von bedeutender Intelligenz: sein Strich ist kühn und markig, seine Betonung echt musikalisch, warm empfunden, fern von aller sentimentalen oder eleganten Ziererei, sein Kampf gegen die Schwierigkeiten der Violintechnik ein staunenswerther; — allein, zum vollendeten Meister fehlt ihm doch wohl, wovon uns im vorigen und im heurigen Jahre eine ganze Reihe seiner Leistungen allmählich überzeugen mußte, gar Manches, dessen wir auch schon im vorhergehenden Berichte über seine letzte Quartettproduktion erwähnten. Jener Kühnheit, jenem energisch feurigen Ausdruck, der uns so wohlthätig erfrischend berührt, fehlt vor Allem die Größe und Reinheit des Tones, besser gesagt: die Reinheit im starken Ton, denn dieser wird, so wie der Künstler ihn anschwellen, ihn groß erscheinen lassen will, rauh und ungleich. Jenem Kampfe aber mit den technischen Schwierigkeiten fehlt mitunter das Wesentlichste: der Sieg. Entweder will Hr. Laub dem Instrumente mehr abtrotzen, als es zu leisten vermag, oder er pocht zu sehr auf seine Unermüdlichkeit und übermüdet sich; faktisch ist jedenfalls, daß von seinen halsbrecherischen Passagen zwar manche ihm ganz vollkommen, manche aber in sehr zweifelhafter Weise gelingen, ja daß selbst an ganz leichten Stellen mitunter ein unreiner Ton, eine überhudelte Passage von schleuderischer Ausführung ein bedauerliches Zeugniß gibt.

Diese Wahrnehmungen fanden in Hrn. Laub's Abschiedskonzert ihre vollste Bestätigung. So schön z. B. die weicheren Stellen in Spohr's „Gesangscene“, so schön die Laub'sche Romanze gespielt wurde, nämlich mit schönem Ton, technisch und geistig abgerundetem Ausdruck, von so zweifelhaftem Werthe schien uns, was strenge Korrektheit und jene Reinheit im Forte betrifft, manche Stelle in den bewegteren Theilen des Spohr'schen Stückes, wie im Saltarello und der Polonaise. Nicht nur kühn unternehmend, sondern auch sicher zeigte sich Hr. Laub dagegen in der Schubert'schen Phantasie; hier war er seines Spieles Herr, hier stand er, wie der Künstler soll, über seiner Aufgabe, wogegen wieder die Ernst'sche „Erlkönig“-Verballhornung uns in jeder Beziehung — Wahl und Ausführung — einen abstoßenden Eindruck machte. Wir finden es geradezu ästhetisch unerlaubt, ein so werthvolles und populäres Stück wie jene Schubert'sche Schöpfung, welche so sehr auf den Klang der menschlichen Stimme und auf eine volltönende Klavierbegleitung angewiesen ist, einer Violine allein anzuvertrauen, welche alle ihre schwersten Kunstgriffe dazu aufbraucht, um zu dem trostlosen Resultat zu kommen, daß die Begleitung nur sehr fadenscheinig dünn zu Tage tritt, die schönste Melodie aber uns wie ein unschuldiges Vogelgepiepse entgegenklingt. Und darum die Ueberwindung zahlloser technischer Schwierigkeiten, die der Laie kaum ahnt?! Wer Schubert's „Erlkönig“ nicht kennt, der wird schwerlich dieser unmusikalischen Tonverquickung Beifall zollen, — wer aber das Original im Gedächtnisse und demselben auch nur einige Verehrung bewahrt, der muß ob einer solchen Versündigung an einem Kunstwerk innerlich empört sein.

Daß demungeachtet Viele aus dem Publikum dieser Forcetour als solcher zustimmten, sei wahrheitsgemäß konstatirt, wie auch, daß Hrn. Laub's Leistungen in allen ihren Theilen, den verfehlten wie den gelungenen, einen gleich freundlichen, ja enthusiastischen Beifall hervorriefen. Möchte der Künstler sich dadurch nicht irre machen lassen und, statt sich zu verschleudern und überanzustrengen, lieber seine Kräfte auf die Erlangung jener vollen Meisterschaft auf einem ihm homogenen Gebiete konzentriren, jener Meisterschaft, von welcher er bereits so viele einzelne, unvergessene Proben geliefert.

In der Schubert'schen Phantasie — einem Werke, welches stimmungsreich beginnt und eben so aufhört, in seinen Mitteltheilen aber etwas zu sehr sich in's blos Variationenmäßige verliert — spielte Hr. Epstein den Klavierpart mit jener weichen Rundung und perlreinen Delikatesse, die ihn zu einer Spezialität im Vortrage einer gewissen Gattung Klavierstücke stempeln. Auch als anspruchsloser und ungemein tüchtiger Begleiter der Violin- und Gesangvorträge des Abends glänzte Hrn. Epstein's künstlerische Kraft im angenehmsten Lichte.

Die Zwischen-Nummern waren in den Händen des Frl. Bochkolz-Falconi. Man kennt die gewiegte und gewandte Schule dieser Sängerin. Trotz mannigfacher Hindernisse und Unannehmlichkeiten, welche Mutter Natur und die nie verjüngende Zeit ihr auf den Künstlerweg mitgegeben, oder ihr in den Weg gelegt haben, versteht sie es doch ganz gut, die ihr zu Gebote stehenden Mittel zu verwerthen, und zwar in echt künstlerischer Weise, mit Verständniß und Geschmack. Auch sie ward lebhaft applaudirt; das Konzert gestaltete sich somit zu einem der animirtesten der heurigen Saison.

Singakademie.

Zweites Konzert, am 6. Januar, Mittags, im Redoutensaale. Programm: Mendelssohn's achtstimmige Motette. — Joh. Eccard (1553—1611) Des Christen Triumphlied auf's Osterfest (zweichörig.) — Heinr. Schütz (1585—1672) Sauli Bekehrung (dreichörig mit Instrumenten.) — Joh. Gabrieli (1540—1612) Benediktus (zweichörig.) — Giov. Rovetta 1643—1668) Salve Regina (fünfstimmig.) — Beethoven's elegischer Gesang (mit Streichinstrumenten.) — Drei deutsche Volkslieder (Nr 1 von Haßler, 1564—1612.) — Joh. Seb. Bach's Motette: Liebster Gott, wann werd' ich sterben (mit Instrumenten.) — Dirigent: Hr. Brahms.

—r— Im vorigen Konzerte der Wiener Singakademie (15. November v. J.) hörten wir eine große Kantate von Seb. Bach, vier deutsche Volkslieder — eines wurde auf stürmisches Verlangen zugegeben — und Schumann's „Requiem für Mignon", gewissermaßen also (da die Volkslieder mehr oder weniger denselben Typus an sich trugen) drei Nummern größeren Umfangs. Die Ausführung war würdig und Alles verließ befriedigt das Haus. Wir können uns mit dem diesmaligen Programm keineswegs auf dieselbe Weise einverstanden erklären, und haben eine Menge hiemit übereinstimmender Urtheile gehört. Acht verschiedene Nummern, wenn wir auch hier die vier gesungenen Lieder, trotz ihres viel divergirenderen Charakters, als eine Nummer rechnen wollen — alle heterogenen Styls, zum Theil sogar aus dem Zusammenhang gerissen; nur ein Werk größeren Umfangs, und auch dieses, wenn auch ohne Schuld des Dirigenten, nicht unverkürzt; dabei sämmtlich bis auf drei sehr diskret instrumentirte Werke, rein vokal, was der gleichen Klangwirkung wegen ungleich mehr ermüdet. Es ist unmöglich für Ohr und Seele, die jeden Augenblick aus Tonart und Stimmung gerissen werden, sich in kurzer Frist — und je aufmerksamer lauschend, desto weniger — in neue Tönung, neue Stimmung zu versenken. In kurzer Frist, sagen wir; denn kaum ist es geschehen, so hat das Tonstück schon sein Ende erreicht. Solches kaleidoskopartige Musiziren — und seien die Werke noch so ausgewählte — ist der Tod wahrer Andacht. Ueberlassen wir diese Kränzchen den Liedertafeln, musikalischen Thees und rein-virtuosen Konzerten. Ein Auditorium zu erziehen, sowohl musikalisch als historisch, gibt's kein verfehlteres Mittel. Es ist als stellten wir ein paar kleine Genrebildchen oder gar nur Skizzen von großen Malern aus, darnach ihre Meisterschaft zu beurtheilen. Noch weniger können wir eine Zusammenstellung Mendelssohn's mit relativ alten Werken billigen. Beide kommen zu kurz dabei. Mendelssohn erscheint nach Schütz und Bach als vollkommen modern (ja nach äußerer Wirkung suchend); vor ihnen aber hat er dermaßen die Summe der Hörer in die Räume heutiger Salons gelockt, daß sie Mühe haben in den Schacht der Vorzeit zurückzusteigen.

Aber auch dem Ausführenden, vor Allem dem Sänger ist es nicht minder schwer gemacht, seiner Aufgabe gerecht zu werden. Er soll von einem Podium auf's andere steigen, und kaum hat er sich fest gestellt, so fühlt er's wieder unter seinen Füßen wanken. Sollte wohl dieser Grund — und wir glauben es — mit dazu beigetragen haben, auch die Ausführung am heutigen Tage minder vollendet erscheinen zu lassen, als die des ersten Konzerts unter Brahms' Leitung? mit beigetragen haben zu den Schwankungen, welche nicht ein- sondern mehrmals (in vielen Vokal-Einsätzen, in der Instrumental-Einleitung zur Beethoven'schen Elegie, im Instrumentale gegenüber dem Solopart der Motetten-Arie: „Doch weichet, ihr tollen" u. s. w.) merklich genug hervortraten? — Die Krone des Tages war vor allem einmal: Heinr. Schütz's dramatisch komponirtes „Saul, Saul, was verfolgst du mich?" — aus dem wir lernen, daß nicht Mendelssohn der Erste war, der die Worte der Erscheinung (wunderbar genug gedacht) vom ganzen

Chore (Frauenchor bei Mendelssohn) intoniren läßt, nicht Händel der Erste, der (in seinem Messias-Halleluja) durch Haltetöne in diatonisch aufsteigender Skala (hier Soprane, dort Tenore), von dreinschlagenden Akkorden des Gegenchors (bei Schütz noch von der Gegenharmonie des anderen Chors) begleitet, eine Steigerung von mächtigster Wirkung hervorbringt. Sodann: die Seb. Bach'sche Schlußmotette mit ihrem in süßer Gegenseitigkeit sich durchflechtenden, vom Saiten-pizzicato begleiteten, obligaten Blasapparat im ersten Chor, mit ihrem mächtigen Baßsolo „Doch weichet ihr Sorgen“ — von Hrn. Panzer, namentlich hinsichtlich der Athemverwendung, mit gewohnter Tüchtigkeit vertreten — mit ihren beiden Recitativen für Alt und Sopran (jedes einzelne Stück eine Perle), endlich dem urkräftigen Final-Choral „Herrscher über Tod und Leben“, der vielleicht bei etwas gemäßigterem Zeitmaß noch größere Wirkung erzielt hätte. Daß wir des Tenorsolo's entbehren mußten, liegt an unserm kranken Fleck, und der heißt: Mangel an Tenoren überhaupt, und namentlich an einem ausgiebigen Solisten.

Korrespondenz-Nachrichten.

f. l. **Bamberg.** (Die Saison. Herr Sulzer. Musikverein.) Im Herbste 1862 wurde unser Theatergebäude von der Harmoniegesellschaft (Vereinigung der gebildeten Stände) erworben, der Theatersaal nach den Entwürfen des tüchtigen städtischen Bauratthes Lang elegant, freundlich und bequem restaurirt, und die Direktion dem bekannten Schauspieler Herrn Sulzer übergeben. In der Saison 1862—63 hatte Sulzer, welcher keine Oper, sondern nur Schauspiel und Singspiel hielt, im Repertoir und Personal zu vielen Klagen Veranlassung gegeben, dagegen kann seinen Leistungen in der heurigen Saison die Anerkennung nicht versagt werden. Das Repertoir bringt viele Novitäten und klassische Werke; die Mitglieder sind durchschnittlich gut, einige sogar vorzüglich. Sulzer selbst erfreut öfters mit seinem durchdachten Spiele die Zuschauer und das Zusammenspiel läßt größtentheils wenig zu wünschen übrig. Das ganze Unternehmen hat eine gewisse noble Haltung und gibt der klatschsüchtigen Welt nicht die geringste Veranlassung zu den sonst so beliebten Gesprächen. Die offizielle Unterstützung ist gering, und besteht lediglich in unentgeldlicher Ueberlassung des Hauses, welches der Magistrat der Harmonie abgepachtet hat, dagegen ist die Unterstützung von Seite des Publikums eine sehr große, und macht die Direktion schon seit Jahren hier sehr gute Geschäfte. — Die Pflege der Musik in hiesiger Stadt war lange Jahre hindurch dem Liederkranze überlassen, welcher selbstverständlich bei seiner Hauptaufgabe: „Männergesang“ den übrigen in ästhetischer Beziehung wichtigeren Sparten, insbesonders der großen Instrumentalmusik sich nicht besonders widmen konnte. — Um diesem fühlbaren Mangel abzuhelfen, gründeten mehrere Musikfreunde im Jahre 1861 den Musikverein, welcher sich die möglichst vollendete Aufführung klassischer Tonwerke zur Aufgabe stellte, rasch einen bedeutenden Aufschwung nahm und nun in sechzehn Konzerten eine Reihe von Symphonien, Oratorien, Chören, Ouverturen, Arien, Ensemblestücken und Konzerten von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Mehul, Weber, Mendelssohn und Kreutzer zur Aufführung brachte. Das letzte Konzert hatte folgendes Programm: Beethoven's letztes großes Klavierkonzert mit Orchester-Begleitung, Recitativ und Arien aus „Susanna“ von Händel, 2. Akt aus „Orpheus“ von Gluck, und Weber's „Oberon“-Ouverture. Die Mitwirkenden bestehen zum Theile aus Dilettanten, die Dirigentenstelle wechselte in Folge verschiedener Verhältnisse mehrmals; jetzt führt dieselbe der Lehrer Andreas Dietz. Die Durchführung der klassischen Meisterwerke läßt bei jedem Konzerte immer weniger zu wünschen übrig. Richtige Auffassung, präzises Zusammenspiel und nüancirter Vortrag müssen als besondere Vorzüge hervorgehoben werden und bei der Liebe und dem Eifer der Betheiligten ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die hin und wieder mit unterlaufenden Fehler baldigst gänzlich verschwinden werden.

PP. **Olmütz.** (Der Männergesangverein. Theater. Quartettproduktion.) Der Männergesangverein hat kürzlich seine Statuten geändert und zwar in einigen wesentlichen Punkten. Nach den von der Landesstelle bereits genehmigten neuen Statuten wurden die hinsichtlich der allgemeinen Vereinsrechte bestandenen Privilegien aufgehoben. Die ausübenden und beitragenden Mitglieder sind nunmehr gleichberechtigt, ohne daß der Zweck des Vereins und die mit demselben in Verbindung stehenden natürlichen Rechte beeinträchtigt werden, welche ausschließlich den ausübenden Mitgliedern gewahrt bleiben müssen. In der Stellung des Chormeisters ist eine weitere Abänderung in der Richtung eingetreten, daß derselbe als besoldeter Vereinsbeamter erscheint, dem nebst der musikalischen Leitung auch die Oberleitung über das Archiv, die Zensurirung der musikalischen Befähigung der eintretenden Mitglieder u. dgl. zugewiesen ist. Um die Ehre, das einträchtige Wirken, sowie die gedeihliche Fortentwicklung des Vereins zu fördern, besteht ein Ehren- und Schiedsgericht und die Einrichtung, daß Wünsche und Beschwerden der Vereinsmitglieder schnell dem leitenden Ausschusse zur Kenntniß kommen. — Mit dem 21. Dezember endete die erste Hälfte der diesjährigen Theatersaison, welche mit dem 15. September begonnen hatte. Im Ganzen wurden während dieser Zeit 82 Vorstellungen, darunter 13 mit aufgehobenem Abonnement gegeben; zwanzig Novitäten kamen zur Aufführung und unter die hervorragenden Gastvorstellungen sind jene des Frl. Kratz vom Hofburgtheater, und des Hrn. Ascher vom Carltheater zu zählen. Unter den Opern fand Meyerbeer's „Dinorah“ den meisten Beifall, welche Oper sechs Mal bei stets gefülltem Hause wiederholt worden ist. — Nach dem zu Neujahr 1864 herausgegebenen Olmützer Theater-Almanach bestehen das Schauspiel und die Posse aus 25 darstellenden Mit-

gliedern; die Oper zählt sieben Sänger und vier Sängerinnen nebst einem Chor von 17 Mitgliedern. Demnächst soll Meyerbeer's „Prophet", dann Wagner's „Tannhäuser" neu einstudirt zur Aufführung gelangen. — Der Kammermusikverein hat im Dezember die erste Quartett-Produktion veranstaltet, bei welcher Quartette von Rubinstein und Beethoven, dann Mendelssohn's C-moll-Trio für Klavier, Violine und Violoncell zur Aufführung kamen. Das Programm der nächsten Soirée enthält ein Quartett von Haydn und eines von Cherubini und als Zwischenpiece Spohr's Quintett für Klavier und Streichinstrumente in C-moll.

A. **Wiesbaden.** (Personal. „Waldemar". „Die Eine weint, die Andre lacht".) Es scheint fast, als ob auch bei den Theatern das Sprichwort Geltung behält, daß diejenigen nicht die schlechtesten sind, von denen wenig verlautet; von der Wiesbadener Bühne kann man dies wenigstens behaupten. Wenn nicht Hr. v. Hülsen zuweilen von Wiesbaden aus jüngere Kräfte nach Berlin zöge, man wüßte kaum, daß dort ein sehr gutes Personal ist. Wir sahen zuletzt eine größere Novität „Waldemar" von Putlitz, im Einzelnen wie im Ganzen sehr gut dargestellt. Die beiden Hauptrollen, Agnes von Brandenburg und Waldemar, kamen durch Hrn. Lebrun und Fr. Flindt in eben so verständiger wie wirksamer Weihe zur Geltung, und das Publikum nahm das an sich etwas monotone Werk in Folge der trefflichen Inscenirung und Darstellung sehr günstig auf. Frl. Herelinger spielte die Ingeborg mit Fleiß und Talent. Hr. Heyl sah als Herzog Ludwig von Bayern ganz prächtig aus und spielte sehr brav. Ebenso die HH. Rothmann und Grobecker. — Eine ebenfalls vorzügliche Ausführung fand das Schauspiel: „Die Eine weint, die Andre lacht", worin Fr. Flindt eine wirkliche Meisterleistung gibt und die Damen, Raff-Genast und Ehrhartt ihr würdig zur Seite stehen. — Die Regie des Schauspiels ist in den Händen des Hrn. Lebrun, der sehr viel Fleiß und ein besseres Streben zeigt. Das Repertoir ist ganz lobenswerth und Hr. Lebrun hält namentlich auf eine sehr verständige Berücksichtigung der neuen Produktionen. — Auch die Oper leistet mehr, als man sonst wohl von mittleren Hofbühnen erwartet. Der Tenorist Caffieri steht dabei in erster Reihe, obgleich sein Organ etwas angegriffen ist. Hr. Bertram, Fr. Bertram-Mayer und Fr. Schäffer-Hoffmann sind ebenfalls beliebt. Das Ballet fehlt natürlich auch nicht; es tritt jedoch nicht sehr in den Vordergrund.

Kleine Chronik.

Adelina Patti trat am 15. v. M. ihr Engagement bei der italienischen Oper in Paris an.

Frl. Artôt wird gegen Ende d. M. in Berlin zu einem zweimonatlichen Gastspiele erwartet.

Das Teatro San Carlo in Neapel, welches durch längere Zeit in Folge der traurigen politischen Verhältnisse des Landes wegen Mangels an Publikum, an Geld und folglich auch an Sängern, geschlossen bleiben mußte, wurde endlich am 17. Dezember wieder eröffnet. Man gab Rossini's „Guglielmo Tell". Ausstattung, Inscenesetzung und Besetzung waren gleich mangelhaft. Das enttäuschte Publikum zischte und verließ den Saal vor dem Schluß der Oper. Wahrscheinlich werden sich die Thore des einst so berühmten Kunsttempels abermals schließen müssen.

Für eine englische nationale Oper hat sich eine Aktiengesellschaft gebildet, die demnächst ihre Operationen beginnen will. Man nennt Alfred Melon als Kapellmeister und als Sänger: Sims-Reeves, Santley, und die Damen Louisa Pyne, Lemmens-Sherrington u. A.

Sophokles' „Elektra" wurde im Pariser Odéon-Theater in einer Uebersetzung von Leon Halévy, die gelobt wird, gegeben. Die Aufführung wird in Pariser Blättern nicht als besonders gelungen bezeichnet.

In Amsterdam haben nach dem Muster von London und Paris die „populären Konzerte" im großen Parksaale unter Verhülst's Direktion wieder begonnen. Das erste brachte die Symphonie Nr. 4 von Gade, die Eroica von Beethoven, die Ouvertüren „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn und „La Chasse du jeune Henri IV." von Méhul. Das Programm des zweiten enthielt eine neue Symphonie von Fétis, welche dieser im Alter von 78 Jahren geschrieben hat; ferner Beethoven's Symphonie Nr. 5 und die Ouvertüren „Im Hochland" von Gade und zu „Ferdinand Cortez" von Spontini.

Das fünfte Gürzenich-Konzert in Köln brachte: Symphonie Nr. 6 von Gade, Sopran-Arie aus „Saul" von F. Hiller, Konzert in C-moll von Mozart, Ouvertüre zu „Lodoiska" von Cherubini, Solostücke für Pianoforte von Schumann und Hiller, „Die Flucht der heil. Familie" von Eichendorff, für Chor und Orchester komponirt von Max Bruch, Lieder von Schumann, Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, op. 80, von Beethoven.

„Ulrich von Würtemberg" ist der Titel einer neuen Oper, deren Autor Oberhofer die zwei ersten Akte im Kasinosaal zu Trèves unter großem Beifall des Publikums aufführen ließ.

Wagner's „Tristan und Isolde" soll in Weimar zur ersten Aufführung kommen. Die Proben sollen schon sehr vorgeschritten sein.

⁂ — **Die Sängerin Emma Wernicke-Bridgeman** hält sich gegenwärtig in Breslau auf, wo sie bereits zwei Konzerte gegeben hat. Ihre ausgiebige und sympathische Stimme, sorgfältige Ausbildung — ihr Lehrmeister war, wie wir hören, Cattaneo — und ein Vortrag, welcher Zartheit mit Leidenschaft zu vereinen weiß, — all' diese Vorzüge sichern der Sängerin reichen Beifall, den sie auch in Breslau im vollsten Maße erhielt. Mistreß Wernicke-Bridgeman wird sich zunächst nach Leipzig begeben, um auch dort in einigen Konzerten aufzutreten, und dann nach Paris zurückkehren. Sie ist übrigens eine geborene Oberschlesierin, verließ aber in zartem Alter, um sich in Mailand für den Gesang ausbilden zu lassen, ihr Vaterland, welches sie jetzt nach langer Abwesenheit zum ersten Male wieder betritt. Auf dem Theater tritt die junge Dame leider seit ihrer Verheiratung, durch welche sie die Schwiegertochter eines englischen Bischofs geworden ist, nicht mehr auf.

r — **Innsbrucker Theater.** Am 27. Dezember wurde auf der hiesigen Bühne „Friedrich mit der leeren Tasche“ oder „Tirols Lied und Treue“ aufgeführt. Der Stoff dieses Dramas ist hinlänglich bekannt, der Verfasser heißt Isidor Müller, ein geborner Tiroler. Das Stück fand mäßigen Beifall, doch am Schluß des vierten Aktes, welcher am meisten dramatisches Leben entwickelt, wurde der Dichter gerufen.

Lokales.

G.— **Eine Akademie zum Besten des Studenten-Kranken-Vereinsfonds** fand am 6. Mittags im Operntheater statt. Die Liedervorträge des Herrn Wachtel und der Frau Dustmann (unter denen der Letzteren Mozart's „Veilchen“ eines ihrer Lieblingsstückchen), die Klavierproduktion der Baronin Alfonsine de Weiß und die Deklamationen der Damen Gabillon und Haizinger ernteten sämmtlich, zwar nicht stürmischen, doch achtbaren Beifall. Auch ein in mehreren Auflagen ausgeführter kühner Sprung des Frl. Millerscheck fand ein dankbares Publikum. Dagegen ließ dasselbe bei der Schlesinger'schen Lustspiel-Novität, welche den Schluß machte, ziemlich lange warten, ehe es sich erwärmt fühlte, und hatte darin nicht Unrecht. Der beliebte Verfasser war diesmal weniger glücklich in der Durchführung seines Sujets, abgesehen davon, daß selbst dieses einigermaßen gewagt aussieht. Das Letztere ließ sich freilich schon von manchem früheren sagen, aber Herr Schlesinger umspann es dann auch gleich von vornherein mit einem so lieblichen Gewebe feiner Details, geistreicher Aperçüs und fesselnder Verwicklungen, daß die Spannung des Publikums in steter Steigerung war. Bei der „Glücksschraube“ aber erging es der Handlung wie der Titelheldin selbst, sie war locker geworden, und das Stück — saß fest, zur stillen Verzweiflung der Zuschauer, über die sie fast nur durch Herrn Beckmann's ausgiebige Extempores etwas hinwegkamen. Was man von Anfang an erwartet hatte, eine frische, lebendige Entwicklung, trat dafür, was wir nicht übergehen dürfen, gegen das Ende ein, und so vergißt man zuletzt ein wenig, daß man etwas lange darauf warten mußte. Gespielt wurde trefflich von den Herren Beckmann, Förster und Meixner.

Der Klavierspieler Professor Ernst Pauer hat am 6. d. M. im Streicher'schen Salon eine Art Vorkonzert, vor geladenen Zuhörern, veranstaltet. Sein erstes öffentliches Konzert findet morgen Sonntag den 10. statt, unter Mitwirkung der Damen Dustmann und Bettelheim, der HH. Hellmesberger und Röver. Im nächsten Philharmonischen Konzerte wird Hr. Pauer das Beethoven'sche Es-dur-Konzert vortragen.

Der Pianist Josef Derffel, dessen vielseitige Bildung und künstlerische Intelligenz gewiß noch vielen hiesigen Musikfreunden in Erinnerung geblieben ist, beabsichtigt, dem Vernehmen nach, im Laufe des Winters nach Wien zu kommen und daselbst sich wieder hören zu lassen. Hr. Derffel hat auch nicht unbedeutende Anlagen als Komponist. In London und in Brighton, wo er seit mehreren Jahren lebt, werden seine Leistungen sehr hoch geschätzt, und mehrere uns vorliegende englische Referate sprechen davon mit entschiedenstem Lobe.

Hebbel's „Demetrius“ will, der „Niederrheinischen Musikzeitung“ zufolge, der Schriftstellerverein „Concordia“ zur Aufführung bringen, wozu Dingelstedt das Werk vollenden soll.

Die Theater-Souffleure haben nach altem Brauch auch diesmal wieder ihre Theaterstatistiken den „hohen Gönnern“ und einem „verehrungswürdigen Publikum“ als Neujahrshuldigung dargebracht und einige hiesige Tagesblätter haben diesen Almanachen statistische Notizen entnommen. In Bezug auf letztere sei hier nur der besseren Orientirung wegen bemerkt, daß Theaterstatistiken, welche sich das Kalenderjahr statt des Theaterjahrs zur Norm nehmen, niemals ein ganz richtiges Bild der Jahresleistungen abgeben können.

Die „aktenmäßige Darstellung der Ausgrabung und Wiederbeisetzung der irdischen Reste von Beethoven und Schubert“ ist von der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde veröffentlicht worden. Dieses bei Gerold gedruckte, 16 Seiten starke Heftchen enthält die drei Protokolle über die Ausgrabung und Einsargung am 13. Oktober, über die Einsargung der Schädel so wie der Sarg- und Bekleidungsüberreste am 22. Oktober, und über die Beisetzung der irdischen Reste in die neu hergestellten Grüfte am 23. Oktober 1863.

Die „Oesterreichische Revue“ enthält im ersten Bande ihres so eben begonnenen zweiten Jahrganges einen Artikel über „das Drama in Oesterreich“ von Robert Zimmermann, und einen „dramaturgischen Brief über das Burgtheater“ von Heinrich Laube. Die Fortsetzungen beider Artikel sind für die nächsten Bände in Aussicht gestellt. Wir gedenken später darauf zurückzukommen, da diese Aufsätze zur Erörterung mannigfacher in das Gebiet dieses Blattes fallender Fragen willkommene Anregung bieten, und damit wir zugleich Gelegenheit finden, die bisherigen Leistungen und Tendenzen der „Oesterreichischen Revue“ — eines für Oesterreich hochwichtigen und erfreulichen Unternehmens — näher in's Auge zu fassen.

Dr. Rudolf Gottschall beginnt heute Abends um 7½ Uhr im Musikvereinssaale einen Cyklus von Vorträgen, in denen der bekannte Dichter und geistreiche Literarhistoriker theils einzelne seiner neueren Dichtungen, besonders der erzählenden Gattung, zu Gehör bringen, theils Charakteristiken der bedeutendsten Träger der modernen deutschen Dichtung auf Grundlage seiner „Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts“ vorführen will. Die Zahl der Vorträge ist auf sechs angesetzt, wovon die erste die poetische Erzählung „Salomon de Caus“, einige kleinere Gedichte und die Charakteristik Heine's bringt. Die weiteren Vorlesungen finden am 14., 16., 21., 23. und 28. d. M. statt.

Briefkasten. 1 — 8. Januar: A in Wiesbaden: Benützt. — O. R in Berlin, N. R. in Leipzig, F in Prag, ? in Innsbruck, S. hier: Erhalten. — L. in Bamberg: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 3.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

16. Jänner 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Johannes Brahms

und sein Sextett. *)

—r— Die Komponisten theilten sich seit je in drei Fraktionen. Einige — wir wollen sie die Epigonen nennen — haften starr am Ueberkommenen. „Bis hieher und nicht weiter“ ist ihr Wahlspruch, und im Sinne dieses Wahlspruchs schreiben sie, geistig Neues selbstverständlich wenig bietend, aber oft sehr Formgewandtes und nach dieser Richtung hin Tüchtiges, oft auch in leeren Phrasen nach bloßer Schablone sich ergehend. — Das gerade Gegentheil von den Genannten sind die Jung-Romantiker, die alles vor ihnen Geschaffene nur als historisch, monumental, wie sie's nennen, betrachten und stets Neues und immer Neues anstreben, gleichviel ob Schönes. Das Wort „geistreich“ steht auf ihrem Banner, und mit dieser Parole treiben sie, wenn's ihnen einfällt, alle früheren und heutigen Kunstgesetze zu Paaren. Denn diese Gesetze sind ihnen ja nicht als Gipfelung ganzer Zeitepochen so lange heilig, bis die Summe der Kunstdenkmäler folgender Epochen dieselben erweitert oder absorbirt hat, sondern sie sind ihnen — „kommt doch die Theorie stets nach der Praxis“ — nur der vereinzelte Ausfluß dieses oder jenes momentan Geschaffenen, und dürfen daher durch den Machtspruch neuer Schöpfungen in jedem Augenblick einseitig desavouirt und ignorirt werden. — Les extrêmes se touchent! Mag es auch bei Manchen und den Hervorragenden beider Parteien Gewissenssache sein, so und nicht anders zu verfahren: beim größern Haufen ist's — Bequemlichkeit. Bequem ist es einerseits, nur den Fußtapfen Andrer folgend, zu schreiben, wie jene schrieben, und sich keinerlei Gefahren in Hinsicht eigener oder fremder Kritik auszusetzen; bequem andererseits, unbeschränkt durch irgend welche vielleicht lästige Regeln, seines Weges zu gehen und Alles, worüber man etwa straucheln möchte, vorher mit gleichgiltigem Messer zu vernichten. Die Ersteren haben meistens kein Genie und desto mehr gelernt; die Letzteren überlassen Alles dem Instinkt, und gehen, wenn dieses sie nicht richtig leitet, in der Irre. Jene sind im Irrthum, weil für sie kein Fortschritt überhaupt mehr existirt, diese, weil sie, aller Geschichte zum Trotz, nicht organisch weiter schreiten, sondern sprungweis und auf isolirten Wegen.

Eine dritte Klasse — und dazu zählen ohne Ausnahme alle unsere Koryphäen — fängt genau da an, wo die Vergangenheit aufhörte, läßt in deren Spuren vorerst das eigene Talent erstarken und baut nie sprungweis, sondern stets organisch weiter, mag's sein, daß durch solchen Bau alte Gesetze und Formen sich blos erweitern, oder neue emporwachsen, die jene allmählich in den Hintergrund drängen. „Wir sind gekommen“, heißt ihr Motto, „das Gesetz nicht aufzuheben, sondern zu erfüllen“, d. h. im Geiste zu erfüllen, nicht, wie jene Ersten, nur dem Buchstaben nach; und mit solcher Anwendung des Gesetzes im Geiste und im Sinne steten Fortschreitens schufen sie Herrliches nicht nur, sondern auch Neues und Ureigenes. Alle unsere Koryphäen, sagten wir, zählen zu dieser Klasse, ohne Ausnahme. Die beiden vielleicht

*) Wem Eulogien, Lebenden gespendet, ein Dorn im Auge sind, der möge daran erinnert werden, wie uns Deutschen nur zu lange schon der Vorwurf traf, daß wir unsere Besten erst nach dem Tode kränzen.

größten unter ihnen, **Bach** und **Beethoven** — die im Gegensatz zu vielen andern Größen nie ein Werk dem andern gleich geschaffen haben, noch irgendwo am Zopf zu kennen sind oder äußerer Manier, sondern nur an der ihnen eigenen Ideenfülle und Ideengröße — sie sind denselben Pfad gegangen; und ist gleich Beethoven's neunte Symphonie oder seine große „Missa" hoch über Allem stehend, was vorher oder seitdem geschrieben: so verläugnet er in seiner ersten Symphonie (und deren sind nur neun) nie den Zeitgenossen Mozart's und den Schüler Josef Haydns. Und dieser Weg, er ist der sichere, aber weitaus schwerere. Denn ihn zu wandeln bedarf es nicht nur des von Natur Gegebenen, sei's Genie, sei's nur Talent, nein, auch eisernen Fleißes, Lernens, Studiums, um das, was Andere bereits errungen, zu benutzen und auf deren Schultern stehend weiter und weiter schreiten zu können.

Im Resultat vergleichen wollen und Parallelen ziehen, fällt uns nicht ein. Zumal nicht zwischen Todten und noch Lebenden, die in fortwährender Entwicklung begriffen sind. Wir reden nur vom Ganzen dieser Entwicklung, von der Art des Schaffens und des künstlerischen sich Gebahrens. Und da scheint uns einer der wenigen der letzten Richtung angehörenden Glücklichen der jetzt unter uns weilende Johannes Brahms zu sein, der neben reichster musikalischer Begabung nicht minder jenen Fleiß besessen hat, schon in jungen Jahren Alles in sich aufzunehmen, was an Gutem, Großem und Gediegenem uns die Vorzeit überliefert hat. Ein treuer Klavier-Interpret Bach's, des klassisch-Polyphonen, wie Schubert's, des mehr modern-Melodiösen, des rein klaviermäßigen Sonaten-Clementi, wie des fast in's Orchestrale übergreifenden Beethoven, Schumann, den Romantiker, nicht ausgenommen — ist er im Fache instrumentaler und vokaler Musik nicht minder zu Hause, wie in den Kompendien älterer und neuerer Theorie, und steht so auf einem Fundament, das ihn sichert gleich sehr vor Ueberstürzung wie vor dem Spiele und den Launen blinden Zufalls. Dem eben Gesagten analog geht auch sicher, weil organisch sich entwickelnd, der Gang des jungen Mannes als Komponisten. Hört ihr in dieser Serenade Anklänge an den Symphonisten Beethoven, blickt aus jenen Variationen einmal das Auge Schumann's hervor, so vernehmt Ihr eben so gewiß stets die Eigenart des Künstlers allenthalben schon sich losringen. Ihr findet Melodien, Harmonien, Klänge, die ihr nur mit dem Epitheton „echt Brahms" bezeichnen könnt, und jene obigen Anklänge sind nur Beweise, wie nicht mit einem Flügelschlage sich der Genius vom Gegebenen zum Ureigenen emporschwingt. Wollt ihr schon jetzt lauter vollendete Gestalten vor Euch sehen, so begeht Ihr dasselbe Unrecht, das, wie ein unter uns lebender Schriftsteller treffend bemerkt, in Absicht auf Hebbel begangen worden ist. „Man hielt ihm" (sagt derselbe) „der die Basis zum künftigen Dome legte, immer die noch nicht vorhandene Kuppel vor, und wollte in den Anfängen einer neuen Kunst auch schon das Ideal besitzen, zu dessen Verwirklichung mehr als Dezennien nothwendig sind".*) Dennoch treffen wir auf diesem Entwicklungswege schon auf Stufen vom reinsten Erze und zu diesem zählen wir vor allem das neuerlich zu Gehör gebrachte Sextett, das wir aber (— wir wollten es speziell und ganz allein besprechen und haben unterdessen den Künstler selbst auf seinem Gange zum Parnaß belauscht —) nach allem Vorangegangenen nur einer kurzen Beleuchtung zu unterziehen uns bescheiden müssen.

Ein Hauptcharakterzug darin, der uns in diesem Maß vertreten nur der großen Jugend des Komponisten wegen imponirt, hat auch vielen Andern imponirt, jedoch aus ganz verschiedenem Grunde. Die echt-klassische, wir möchten sagen, plastische Ruhe, die über dem Ganzen ausgebreitet liegt, daneben dies traumselige Behagen an reinem Ton und Klang erschien so manchem Dritten als das Widerspiel des, wie sie meinten, doch durchaus moderner Richtung (in seinen Sonaten z. B.) angehörigen, ja Anfangs fast zu den s. g. Zukünstlern gezählten Brahms. Wogegen wir bemerken: daß gerade diese Seite dem ganzen Wesen desselben Brahms so völlig homogen ist, daß sie in keiner auch der frühesten seiner Kompositionen ganz fehlt, in den spätern aber, vorzüglich den vokalen (Ave Maria, Grabgesang, Volkslieder, Duetten, Serenaden u. s. w.), mehr und mehr hervorleuchtet. Brahm's ist eine durch und durch norddeutsche, mehr in sich

*) „Hebbel" — sagt derselbe Schriftsteller — „sollte der einzige Dichter sein, der keine Stufen in seinem Entwicklungsgange haben dürfte" — und fügt hinzu: „Goethe schrieb den „Werther", Schiller die „Räuber" nebst „Kabale und Liebe", Kleist die „Penthesilea", den „Amphitryon", Heine den „Radcliffe"; aber die „Iphigenie", der „Wallenstein", der „Prinz von Homburg", „Das Buch der Lieder" kommen nach".

gekehrte als aus sich heraustretende, mehr sinnig-träumerische als kecke, mehr zurückhaltende als herausfordernde Natur, die eben so schreibt, wie sie ist.

Und wenn wir im Sextett, die, wie wir sie nannten, plastische Ausgestaltung fast sämmtlicher Themen (des ersten Allegro, der Variationen, des Finale), die Breite und Sättigung in der Exposition derselben, den ruhigen und klaren Perioden- und Gliederbau bewundern, so ist's doch nur, weil wir im vollern Maße wiederfinden, was wir schon in beiden Serenaden und anderswo zu belauschen Gelegenheit hatten. Ist etwas mehr fast zu bewundern, weil nicht der Eigenart des Komponisten von Haus aus angehörend, so ist es die Weise der Benützung der so bescheidenen Mittel von nur 2 Violinen, 2 Violen und 2 Celli ohne jeglichen Blasapparat, welche eine Fülle und Mannigfaltigkeit der Instrumentalwirkung zu Tage fördert, die wir durchaus als „neu" bezeichnen müssen. Nicht das hervortretende pizzicato bald einzelner, bald (wie am Schluß des ersten Allegro) sämmtlicher Instrumente ist es, nicht die so mächtige Wirkung der rollenden Bässe in der zweiten Variation des Andante, nicht die Harpeggien daselbst im Thema, nicht in der vierten Variation das Fehlen der erst im zweiten Theile (pizzicato) wieder eintretenden Violoncelle, nicht die bis zur Querständigkeit verzwickten Bässe im Trio des Menuett *), nicht endlich die so wunderbar, fast überselig eingreifende Triolenfigur der Geige im ersten oder die Sechzehntel-Harpeggios der Bratsche im Animato des letzten Satzes: sondern alles dieses zusammengenommen, wie es im steten Wechsel, bald kontrastirend bald Bezug nehmend auf einander, sich manifestirt, das ist's, was so warm macht und so einnimmt, ja fast gefangen hält. Wenn aber im Besondern noch etwas soll herausgehoben werden, so ist es das großgestaltete und breitgegliederte Thema des Andante, das an Händel gemahnt, mit seinen nicht minder großen Veränderungen, besonders der dritten, die im Dur-Ton den übrigen in würdigster Ruhe sich entgegenstellt. War's doch ein Wagniß schon, ein Thema zweimal (mit Reprisen viermal) im Hauptton beginnen und einmal, (zweimal) schließen zu lassen, ohne monoton zu werden. Aber, wie alles Uebrige, glücklich ist's gelungen, und wir müssen diesmal mit dem Publikum (wie keineswegs immer) vollkommen einverstanden und Hand an Hand klatschend ausrufen: „Das ist ein ganzes und ursprüngliches Werk!"

*) Wo, wie im vorliegenden Werke, Alles mit fester und selbstbewußter Hand gezeichnet ist, da dürfen wir nicht kleinlich nergeln, sondern müssen alles Einzelne, selbst wenn's uns wie ein Faustschlag träfe, mit Entgegenkommen und vorerst auf Treu und Glauben hinnehmen.

Zur Charakteristik des Burgtheaters,

seiner darstellenden Kräfte und seiner Leitung.

I.

Das weibliche Personal.

(Fortsetzung). *)

Mathilde Wildauer.

(Erster Versuch, 1. April 1884, Susette in „Die Rosen des Herrn von Malesherbes"; erste Antrittsrolle, 24. Juni desselben J., Suschen in „Der Bräutigam aus Mexiko.)

γ.— „Schier dreißig Jahre" sind es her, da debütirte im Burgtheater ein frisches, blondes, rothwangiges Mädchen, mit netten Anlagen und den besten Vorsätzen, eine vielversprechende Anfängerin: Mathilde Wildauer. Die hübsche, anstellige, geschickte und gescheidte Kleine fand eine allseitig wohlwollende Aufnahme, ohne doch sofort auch verhätschelt zu werden, eine Gefahr, der so wenig begabte Anfängerinnen entgehen. Im Burgtheater war es damals viel schwerer als jetzt, sich Bahn zu brechen, sich eine auch nur zweite Rolle zu erringen, ja selbst nur überhaupt hinein zu gelangen. Frl. Wildauer mußte, wie Andere mehr, von der Pike auf dienen. Nach ihren drei, beifällig aufgenommenen Debütrollen, mußte sie sich zu Anmelderollen aus dem höheren Statistenthum bequemen, und schwang sich erst nach und nach zu Lustspielzofen dritten Rangs empor. Dann bekam sie eine Reihe jener still duldenden und wenig redenden zweiten Liebhaberinnen zugetheilt und erst später gelangte sie in den Besitz einiger ersten Soubrettenrollen, welche nunmehr ihr eigentliches Fach im Burgtheater bildeten, wie z. B. Sabine in „Ich bleibe ledig", Mariette im „Fräulein von Belle-Isle", Marton in „Liebe nach der Hochzeit", Franziska in „Minna von Barnhelm", welchen sich noch einige chargirt naive, wie die Polyxena in „Kunst und Natur" anreihten. In diesem Bereiche war und blieb Frl. Wildauer eine

*) S. J. 1863, Nr. 34, S. 529, Nr. 36, S. 562, Nr. 39, S. 610.

anmuthende Erscheinung, deren schauspielerische Ausbildung nach dieser Richtung auch harmonisch vorschritt. Ihre Aussprache war korrekt und geläufig, ihre Bewegungen rund und gefällig, ihre Haltung entsprechend, ihr Spiel überaus frisch, natürlich, ihre humoristischen Pointen mit einem kleinen Anflug von Derbheit versetzt, den man sich bei hübschen Kammermädchen auf der Bühne wie im Leben gern gefallen läßt, — kurz, man konnte mit der Entwicklung jener hoffnungsvollen Debütantin zufrieden sein, und man war es auch allseitig im vollen Maße.

Mittlerweile hatte sich Frl. Wildauer auch als Lokalsängerin versucht, — bei Wohlthätigkeitsvorstellungen an der Wien und in der Josefstadt, als Rosa im „Verschwender", dann im „letzten Fensterln" u. a. m. — und zwar in ganz überraschend hervorragender Weise, mit glänzendem Erfolg. Ein seltener Verein von entsprechenden Eigenschaften und begünstigenden Umständen traf hier zusammen, um ein völlig harmonisches Ganzes zu erzielen. Die natürlichen Anlagen entfalteten sich hier am freiesten, freier bei weitem als auf dem heiklichen Boden des Burgtheaters, wo traditionelle Rücksichten im Konversationsstück nicht nur gewisse Grenzen ziehen, sondern auch positive Forderungen an die „Feinheit" der Schauspieler stellen. So viel von dieser „Feinheit" aber, von diesen gebildeten Formen hatte sich Frl. Wildauer im Burgtheater bereits angeeignet, um damit in der Vorstadt Kapital zu machen und ihren Lokalrollen einen wohlthuenden Nimbus von Dezenz und richtigem Maße zu verleihen, welchen man sonst an diesen Orten nicht zu finden gewohnt war, — und welcher doch wieder niemals so weit ging, ihrer Natürlichkeit, ja man darf sagen der echten Volksthümlichkeit ihrer Lokalrollen Abbruch zu thun. Es hielt eben eine Eigenschaft der andern auf's glücklichste die Wage. Dazu kam noch eine musterhafte Aussprache des Lokaldialekts, gleich fern von Roheit und von Affektation, ein nettes Stimmchen, ein trefflicher Koupletvortrag, ein ganz und gar entsprechendes Aeußere, — „nehmt Alles nur in Allem": das Ideal einer Lokalsängerin. Man mußte sich gestehen: das war das Urfach der Wildauer, der erb- und eigenthümliche Boden, auf dem sie genial sein konnte. Hätte Raimund länger gelebt, in der Wildauer an seiner Seite wäre eine bessere Krones aufgestanden, und dem dramatisirten Volksmärchen, der Volksposse, der Volksbühne wären goldene Tage erstanden. Der arme Raimund aber hatte sich eben eine Kugel durch den Kopf gerannt, Nestroy begann damals seine geniale Demoralisationsarbeit und die Wildauer war vernünftig genug k. k. Hofschauspielerin zu bleiben, im Burgtheater weiter zu streben.

Viel weiter hat sich ihr indessen an dieser Stelle keine erfolgreiche Bahn geöffnet. Feinere Lustspielrollen, wie Friederike in Bauernfeld's „Leichtsinn aus Liebe", die sie nach dem Abgang der Karoline Müller spielte, waren keine Aufgaben für die Wildauer. Nicht daß sie etwas daran verdorben hätte; so viel natürlichen Takt besaß sie von vornherein, so viel Kenntniß der äußeren Formen hatte sie sich angeeignet, um keine unrichtigen Farben anzubringen. Nur, um nicht derb zu werden, ward sie matt, ihr Spiel war unentschieden, farblos, sobald sie keine grelleren Lichter aufsetzen konnte. Entschieden besser gelang ihr eben darum die Shakespeare'sche „Widerspänstige", wo sie, in Ermangelung einer durchgeistigten Auffassung, doch einem lebhaften Temperament Ausdruck geben durfte. Dagegen fielen ihre Versuche mit Rollen von jungen Frauen und Witwen, Salondamen, Koketten u. dgl. m. nur mittelmäßig aus. Für sonst eine Bühne wären auch dies ganz gute Darstellungen gewesen; im Burgtheater aber stellt man seit jeher einestheils den Anspruch besonderer Formfeinheit, und verlangt auch noch insbesondere, daß sich jeder Darsteller ganz speziell für das von ihm vertretene Fach eigne, mit diesem Fach so zu sagen identisch werde. Daher gerade hier die gesteigerte Schwierigkeit jedwedes Uebergangs von einem Fach in's andere.

Frl. Wildauer hatte allerdings den Vortheil einer bedeutenden lokalen Beliebtheit für sich, so daß selbst ihre schwächeren Leistungen immerhin eine relativ günstige Aufnahme fanden. Indessen mochte sie doch eine Erkaltung in ihren Beziehungen zum Publikum befürchten und war bei Zeiten auf eine neue Wendung in ihrer theatralischen Karriere bedacht: sie ging zur Oper, — ohne jedoch das Burgtheater geradezu zu verlassen.

Schon oft hatte Frl. Wildauer durch ein eingelegtes Lied eine Schauspielrolle halb gerettet, ihr Gesangstalent hatte sich in Lokalpossen und Vaudevilles geoffenbart, und sie pflegte dasselbe vorerst auch noch als Salondilettantin. Es gehört nicht mehr in den Rahmen dieser, nur das Burgtheater berücksichtigenden Aufsätze, den Weg zu zeigen, auf welchem Frl. Wildauer vom J. 1845 an, mit Versuchen in der komischen Oper in der Josefstadt und an der Wien beginnend, allgemach zur Hofoper gelangte, an welcher sie noch jetzt

eine erste Stelle mit Ehren behauptet. Noch weniger lassen wir uns hier auf die Charakteristik der Sängerin ein.

Die Schauspielerin, mit der allein wir uns jetzt zu befassen haben, trat seit jener Zeit immer mehr in den Hintergrund, ja sie verschwand faktisch fast gänzlich aus dem Repertoir des Burgtheaters. Die Doppelstellung, welche Frl. Wildauer an unseren Hofbühnen der Form nach inne hat, läßt sich in der Wirklichkeit schlechterdings nicht behaupten. Die Zeiten sind nicht mehr, wo die Baritonpartien der Oper und die Heldenrollen des Schauspiels von einem Mitgliede bestritten wurden, wo die erste Liebhaberin des Lustspiels auch die Primadonna des Singspiels sein mußte und konnte. Ein erstes Mitglied wird jetzt an einer unserer Hofbühnen schon so vollständig in Anspruch genommen, daß von einer Theilung der Thätigkeit auf die Dauer keine Rede sein kann. Frl. Wildauer pflegt denn auch nur mehr ein oder zweimal des Jahres im Burgtheater aufzutreten, der Form wegen, und auch um von Zeit zu Zeit die Nandl im „Versprechen hinterm Herd" spielen zu können. Es ist dies — mit Ausnahme der Schlesinger'schen „Gustel von Blasewitz", die sie aber bereits wieder an Frl. Kratz abgegeben hat, die einzige Wildauer'sche Schöpfung von Bedeutung seit dem Beginne ihrer Opernkarriere — eine Schöpfung, die aber am Schlusse dieser Schilderung uns noch einmal zu besonderer Aufmerksamkeit nöthigt. In dieser Leistung gipfeln die prägnantesten Eigenschaften unserer Künstlerin, an dieser Leistung bestätigt sich immer auf's neue, was wir von ihrem Berufe zur Lokalsängerin behauptet. Man kann sich nichts im engsten und niedersten Rahmen Genialeres denken, als die Nandl der Wildauer, diese so harmonisch abgerundete Volksfigur mit all' dem Reiz des künstlerisch ausgeformten und doch so schlicht realen Genrebildes, — wie sie in Wien und zum Theil auch auswärts das Publikum hinlänglich kennt, um einer näheren Schilderung entrathen zu können. Daß dieses Meisterstück in's Burgtheater nicht paßt, bleibt demungeachtet wahr, wie nicht minder, daß manche vollendeten Detailzüge der Nandl sich seither (wenn auch in letzterer Zeit seltener) in alle heiteren Rollen, auch selbst in die feineren Opernpartien der Künstlerin eingeschlichen haben. Das pflegt mehr oder minder jedem Künstler mit seinen Glanzpartien zu geschehen und thut, wenn es sich nicht zur Manier krystallisirt, mindestens der Originalschöpfung keinen Eintrag.

Die letzte neue Rolle der Wildauer im Burgtheater war, wie schon gesagt, die Gustel von Blasewitz. Seitdem sie auch diese abgegeben, findet sie nur mehr selten den Weg vom Kärntnerthor in die Burg. Vielleicht kommt aber doch noch eine Zeit — wenn ihre Primadonnen-Laufbahn an Reiz und Sicherheit verliert, — wo Frl. Wildauer jenen Weg wieder einmal betritt, um definitiv im Burgtheater einzukehren, und daselbst mitteist einer neuerlichen, zeitgemäßen Wendung, im Fach der komischen Alten ihre Laufbahn mit erfolgreichem Nachspiel rühmlichst zu beschließen. Für das Gelingen dieses letzten Experimentes möchten wir mit gutem Gewissen einstehen.

(Fortsetzung folgt.)

Zuschriften berühmter Komponisten

aus der Autographensammlung Adolf Böttger's in Leipzig.

Mitgetheilt von Oscar Paul.

Die Herausgabe der Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy hat so allseitigen Anklang gefunden und die Verehrer für den Meister von Neuem so entflammt, daß die Mittheilung eines bisher verborgenen Briefes desselben den Lesern d. Bl. gewiß nicht unerwünscht kommen wird.

Mendelssohn wünschte sich einen für ihn passenden Operntext; er reiste deshalb im Herbst des Jahres 1841 von Berlin nach Leipzig in der Absicht, mit dem hier wohnenden Dichter Adolf Böttger über ein Sujet Rücksprache zu nehmen. Dieser, Verfasser der lyrisch-epischen Erzählungen: „Pausanias", „Der Fall von Babylon", „Habana", „Magdalene" etc., war schon damals durch seine Uebersetzung der Werke Byron's und durch seine lyrischen Dichtungen in weiten Kreisen rühmlichst bekannt. Mendelssohn zählte ebenfalls zu seinen Verehrern und setzte daher betreffs eines Operntextes seine Hoffnung auf Böttger; beide Männer konnten jedoch während der Besprechung keinen passenden Stoff finden. Nachdem Mendelssohn bereits wieder nach Berlin zurückgekehrt war, fielen Böttger's Gedanken auf die Sage der heiligen Genoveva, welchen Stoff er Mendelssohn schriftlich als vielleicht zur Bearbeitung geeignet mittheilte. Darauf antwortete ihm dieser in einem Briefe, welcher besonders darum interessant ist,

weil in ihm das ganze Urtheil über die neun Jahre später aufgeführte Oper Robert Schumann's prophetisch enthalten ist.

Da das Vorhandensein dieses Briefes bisher nur den nächsten Freunden des Dichters bekannt war, so übergebe ich ihn nach besonders freundschaftlicher Bewilligung desselben in diesen Blättern der Oeffentlichkeit. Der Wortlaut desselben ist folgender:

Berlin, den 10. Dezember 1841.

Hochgeehrter Herr!

Ich danke Ihnen herzlich für Ihren freundlichen Zeilen und erwidere dieselben mit der Offenheit, die ein solcher für uns beide gleich wichtiger Gegenstand vor allem erheischt, wenn er uns nicht vom Ziele ab, sondern zu demselben hinführen soll. Oft schon habe auch ich an den von Ihnen angegebenen Stoff der Sage der heiligen Genoveva gedacht; doch hat mich jedes Mal eine gewisse Passivität im Charakter oder wenigstens in der Aktion der Hauptperson davon wieder abgelenkt. Ich meine, daß die Genoveva uns mehr durch das, was sie erduldet und wie sie es erduldet, als durch das, was sie thut, handelt, dramatisch ausführt, interessiren kann; denn das Zurückweisen der Bewerbungen des Freundes bildet eigentlich nur den Anfangspunkt und ist auch nicht der Hauptinhalt, sondern der liegt in ihren Leiden, dafür und darin empfinde ich eben etwas — wie soll ich es nennen? — Weiches, Passives, was mir zum Opernstoff nicht ganz zusagen würde.

Ich glaube, das hat auch den Mangel an Erfolg mehrerer Versuche mit diesem Sujet veranlaßt; noch kürzlich ist hier eine Oper des Namens gegeben worden, und hat (wie man mir sagte) hauptsächlich wegen des zu einförmig elegischen Charakters des Stoffes nicht sehr angesprochen. (Wir haben den Namen des Komponisten der hier zitirten Oper nicht in Erfahrung bringen können.— D. P.) Oder würden Sie das alles durch Ihre Behandlung der Situation zu ändern gedenken? Dann würde ich Sie bitten mir wenigstens in ganz allgemeinen Zügen anzugeben, wie Sie sich den Gang der Handlung dächten. Schwerlich aber glaube ich, daß selbst bei der lebendigsten Behandlung ein recht kräftiges dramatisches Leben in die Hauptfigur und recht originelle, eigenthümliche Entwicklung der Nebenfiguren in die Oper hereinzubringen wären.

Ihrer gelegentlichen Antwort entgegensehend mit vollkommener Hochachtung stets Ihr ergebener

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Böttger erkannte das richtige Urtheil Mendelssohn's und unterließ die Bearbeitung dieses Stoffes. Der spätere persönliche Umgang führte die beiden Männer einander noch näher, und öfter wurde zwischen ihnen die Bearbeitung eines Operntextes besprochen. Leider starb Mendelssohn zu zeitig, um die endlich fest gefaßte Idee in Ausführung bringen zu können. — Wie hoch Mendelssohn die Lyrik unseres Dichters schätzte, ersehen wir aus dem von jenem so sinnig komponirten Gedicht „Ich hör' ein Vöglein locken“ — aus Adolf Böttger's „Frühlingsmelodien“ (bei C. A. Klemm in Leipzig im Druck erschienen). Das Manuskript Mendelssohn's hängt unter Glas und Rahmen in des Dichters Studirzimmer mit folgender Zuschrift:

„An Adolf Böttger von einem dankbaren Leser und Verehrer.

Leipzig, den 21. April 1841.

Felix Mendelssohn-Bartholdy“.

So huldigten bedeutende Männer der Muse Adolf Böttger's. Hierzu im Gegentheil, wie wir beiläufig bemerken, wird in Nr. 30, S. 517 der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ in Leipzig behauptet, daß die Poesie Böttger's „weit unter dem Niveau von poetischem Mittelgut stehe“ und „leeres, widersinniges Phrasenwerk“ sei, „welches jeden zu sich herunterziehe, der sich damit befasse“. Ueber ein solches Urtheil könnten wir uns vielleicht wundern, wenn uns nicht in späteren Nummern des genannten Blattes mehrere Fälle dieser Art entgegenträten. So z. B. wird in Nr. 49, S. 839 derselben Zeitung bei Beurtheilung des „Manfred“ die neue Entdeckung gemacht, daß der englische Dichter Byron „der Vater des gesammten Weltschmerzes und Großvater aller Zukunftsmusik“ sei. Demnach hätte also die Zukunftsmusik in England ihre Wurzel und A. Böttger wäre als bester Uebersetzer Byron's Urheber und Verbreiter der Zukunftsmusik in Deutschland!

Außer Mendelssohn befaßten sich noch viele andere Komponisten von gutem Klange mit der Poesie Adolf Böttger's, wie z. B. Ferdinand Hiller, Ferdinand David rc. Ganz besonders waren es aber Niels W. Gade und Robert Schumann, welche neben ihrer Achtung dem Dichter auch ein warmes Freundesherz entgegenbrachten. Gade komponirte mehrere Gedichte seines Freundes, von denen unseres Wissens leider noch keines zum Stich und Druck gekommen ist. Unter diesen ist ganz besonders ein kleines, nur

neun Takte zählendes Liedchen „Du ruhest unter dem Lindenbaum" — (H-dur 6/8 Takt) interessant, welches Gade für das Album seines Freundes mit der Unterschrift anfertigte:

Leipzig, im Mai 1846.

Adolf Böttger
zur freundlichen Erinnerung.
Niels W. Gade.

Der Dichter widmete dagegen dem Freunde einen Band seiner „Frühlingsmelodien".

Von Robert Schumann existiren mehrere Briefe an Adolf Böttger, welche leider durch Autographenumtausch in andere Hände gekommen sind. Möglicherweise sind dieselben wieder zu erlangen und würden dann ihrem Wortlaute nach ungesäumt veröffentlicht werden. Alle diese Briefe werden aber durch ein Faktum aufgewogen, welches für die Kunstgeschichte von hoher Bedeutung ist. Robert Schumann wurde nämlich durch ein Gedicht unseres Dichters zur Komposition seiner ersten, der frischen B-dur-Symphonie, begeistert. Dies wird durch Schumann selbst bestätigt, indem dieser auf ein unter sein Porträt geheftetes Blatt folgende Noten schrieb und folgende Worte an Adolf Böttger richtete.

Corni e Trombe.



„Anfang einer Symphonie, durch ein Gedicht von Adolf Böttger veranlaßt."

Leipzig, im Oktober 1842.

Dem Dichter zur Erinnerung von
Robert Schumann.

Da wohl der Leser aus Mangel einer bisherigen Angabe dieses Faktums nicht wissen kann, welches Gedicht die Veranlassung gab, so möge es hier eine Stelle finden:

Du Geist der Wolke.

Du Geist der Wolke, trüb' und schwer,
Fliegst drohend über Land und Meer,
Dein grauer Schleier deckt im Nu
Des Himmels klares Auge zu,
Dein Nebel wallt herauf von fern
Und Nacht verhüllt der Liebe Stern:
Du Geist der Wolke, trüb' und feucht,
Was hast Du all' mein Glück verscheucht,
Was rufst Du Thränen in's Gesicht
Und Schatten in der Seele Licht?
O wende, wende Deinen Lauf —
Im Thale blüht der Frühling auf! —

Die Gefälligkeit des Dichters hat uns eine fernere Veröffentlichung mehrerer interessanten Briefe berühmter Männer aus seiner Autographensammlung bewilligt, die, wenn sie auch nicht auf Musik Bezug haben, manchem Leser dieser Blätter, in denen ja alle schönen Künste Berücksichtigung finden, vielleicht willkommen sein dürften.

Berliner Schauspielbericht.

Schiller's „Braut von Messina". — Personalzustände

—d. Wenn auf unserer ersten Bühne ein klassisches Stück nach längerer Ruhe als „neu einstudirt" oder „neu in Scene gesetzt" angekündigt wird, so kann man sicher darauf rechnen, einer Reihe von ausgezeichneten Geschmacklosigkeiten zu begegnen. Die erwartete Darstellung der „Braut von Messina" lieferte darin wieder Unglaubliches. Der Vorhang brauchte sich nur zu heben, um ein erstaunliches Bild zu zeigen. In der Halle standen, der Fürstin harrend, zwölf sonderbare Gestalten, jede regungslos zum rechten Winkel gebeugt. Sechs davon ganz in Schwarz, sechs in Scharlach gekleidet, mit mühsamster Symmetrie. Das sollten die Aeltesten von Messina sein — hölzerne Figuren waren es, durch Kleiderbündel in zwei Farben lächerlich uniformirt. Diese Uniformirung ging auch durch die beiden Chöre. Wenn der antike Chor, mit Aufgebung des Individuellen in der Einzelfigur, mit seinen typischen Abzeichen, in einer Gleichmäßigkeit der Kleidung zu denken ist, so darf dies auf den sizilianischen Chor von Messina keine Anwendung haben. Die romantische Welt will eine reiche bunte Entfaltung, sie will Mannigfaltigkeit und Wechsel. Der Geist, der in Schiller's Chor lebt, ist kein antiker, er pulsirt als durchaus individuelles Leben durch die Reihen seiner Repräsentanten. Hob doch Schiller selbst die Chorschranken so weit auf, daß er den Einzelnen mit subjektiver Meinung, besonderem Gefühlserguß und Unterschied hervortreten ließ, und somit aus der Masse die Persönlichkeit wieder heraussonderte. Wie wenig auch mit festen charakteristischen Zügen umrissen diese Einzelnen sein mögen, sie sind einmal als solche da und fordern ihr bestimmtes Recht in der Erscheinung. Stehen einander nun aber, wie auf unserer Bühne, zwei Regimenter in Reih und Glied gegenüber, wie uniformirte Drahtpuppen, sieht man den einzeln Redenden aus der Linie kaum hervortreten, so

daß man, bei dem Mangel an geeigneter Bewegung, erst suchen muß, wer denn eigentlich das Wort genommen hat, bis endlich eine Armschwenkung an ganz unvermuthetem Orte Auskunft gibt — wo bleibt da der Chor, der romantische Chor, wo vor allen Dingen der künstlerische und poetische Eindruck? Zuweilen wähnte man sich auf dem Paradeplatze, zuweilen mochte man die Augen abwenden, um nicht aufzulachen, und die harmlose Theaterandacht solcher Zuschauer nicht zu stören, die Alles auf Treu und Glauben hinnehmen, was auf der Bühne geschieht. Nur eine Situation muß hervorgehoben werden, da sie den Gipfel choragischer Gruppirung in diesem Stück bezeichnete. Als nach der Versöhnung der Brüder der erste Chor mit den Worten:

> Was stehen wir hier noch feindlich geschieden,
> Da die Fürsten sich liebend umfassen ꝛc.

das Zeichen zu allgemeiner Umarmung gibt, schreiten beide Glieder gleichmäßig bis in die Mitte, wo sie sich zu einer einzigen graden Heersäule, vom Souffleurkasten bis zum Hintergrund, gedrängt, „liebend umfassen“. In dieser anmuthigen Stellung, Bauch an Bauch, bleiben sie die ganze folgende Scene über, während des Botenberichtes, des Abschieds und der langen Abgangsrede des Cäsar! Es wären noch manche derartige Evolutionen zu schildern. Indessen soll auch nicht geläugnet werden, daß wenigstens eine Gruppirung recht wohl gelang, nämlich die an der Leiche Don Manuels. Hier war es das Spiel des ersten Chorführers, Kajetan (Hr. Kaiser), das dem Ganzen Bewegung und tragische Bedeutung verlieh. Hr. Kaiser ist überhaupt als der Einzige hervorzuheben — und nicht nur im Chor — der die Fortbewegung der Handlung mit Ernst und Größe verfolgte. Wäre er durch das hölzerne Kontingent, das er für die Kriegführung zu stellen hatte, nicht überall gehindert worden, er würde noch Eindrücklicheres geleistet haben.

Was nun die eigentliche Handlung des Stückes betrifft, so muß gesagt werden, daß von den vier Personen drei nahezu ungenügend waren. Von diesen zuerst. Die beiden Brüder wurden durch die HH. Liedtke (Manuel) und Karlowa (Cäsar) dargestellt. Hr. Liedtke, im Lustspiel höchst liebenswürdig, hat in der Tragödie nicht seine Triumphe zu suchen. Sein Talent hieher kommandiren heißt es mißbrauchen. Und dennoch muß zugestanden werden, daß er unter den jüngeren tragischen Liebhabern unserer Bühne noch der beste ist. Er verdirbt eben nichts und so ließ er es in seinem Manuel nicht an Eifer und Verständniß fehlen. Das war dafür das Geschäft des Cäsars, der weder Idealität, noch Normannenblut, noch sonst etwas repräsentirte, was in dies Stück gehört. Beatrice (Frl. Bergmann) sah sehr anmuthig aus, Gestalt und Kostüm ließen nichts zu wünschen übrig. Sonst aber fehlte zur Beatrice nicht weniger als Alles. Die Stimme viel zu schwach, Bewegung unfrei und anfängermäßig, überall unfertig. Man begreift nicht, warum eine junge Darstellerin, die zwar im Lustspiel schon manches Hübsche zur Anschauung gebracht, in die verhängnißvolle Situation dieser tragischen Rolle gezwungen werden konnte.

Die Säule, die das ganze Gebäude trug, war Fr. Jachmann als Fürstin von Messina. Ist sie gleich mit der Ausarbeitung dieser Gestalt noch nicht ganz fertig, so kann man hier doch schon mit reinster Ueberzeugung loben und anerkennen. Gleich das erste Auftreten der vielbedrängten Fürstin und Mutter war von hoher Schönheit. Vornehm, künstlerisch stylvoll in der ganzen Erscheinung, von edelster Frauenharmonie durchdrungen, jeder Ausdruck durch die innerste Betheiligung des Gemüthes beseelt. Ueberall, wo es gilt eine großartige Natur mit gewaltiger Innerlichkeit auszuprägen, wo eine hohe Idealität sich in plastischer Formensprache darzulegen hat, ist sie in ihrer eigensten Sphäre. Eine Iphigenie, Königin Elisabeth, Lady Macbeth, weiß sie zum geistvoll lebendigen Bilde zu gestalten, und diesen reiht sich ihre Fürstin von Messina an.

Betrachtete man indessen die Umgebung, die der hohen Gestalt in Trauergewändern so viel Kummer, wie in dem Zuschauer Mißbehagen hervorrief, so wurde man nur zu sehr von der traurigen Lage des fürstlichen Hauses zu Messina auf die nicht minder traurige unserer Bühne abgelenkt. Eine einzige Persönlichkeit von Bedeutung reicht nicht hin, eine Schiller'sche Tragödie darzustellen. Hätten wir wenigstens Mittelgut an Kräften, das sich zu einer gewissen Einheit und Einheitlichkeit zusammenschmelzen ließe, um etwas hervorzubringen, was wie Styl aussieht! Aber nein, jeder Einzelne ist in seiner Unzurechnungsfähigkeit doch innig von sich durchdrungen und gibt seine eigene Manier zum Besten. Auf kleinen Provinzialbühnen sieht man klassische Stücke oft eben so gut, nicht selten besser dargestellt, als in unserm Hoftheater. Erste jugendliche Heldinnen gibt es doch anderswo — und wäre die Anzahl noch so gering, ein Theater, das einen solchen Rang beansprucht, wie das Berliner, müßte sie zu gewinnen wissen. Schöne, feurige Romeo's waren zwar von jeher dünn gesäet,

aber sie existiren noch, und fehlt es ihnen an Eleganz und Salonmäßigkeit — ich weiß nicht, ob das nicht vielleicht ein Vorzug wäre! Junge und ältere Komiker sind doch auch nicht ganz ausgestorben — allein wir müssen uns ohne sie behelfen, wir haben in all' diesen Fächern meist nur blasirte Leute, die Abends spielen, weil die Amtspflicht sie auf die Bühne ruft.

Prager Theaterbericht.

Die Uebergangsperiode und ihre Folgen. — Unsichere Zukunft. Schauspiel-Novitäten der letzten Zeit.

F. — Der baldige Direktionswechsel übt auf unsere gegenwärtigen Bühnenverhältnisse einen nicht eben vortheilhaften Einfluß aus. Der Verlust mehrerer der besten Kräfte ist schon jetzt gewiß, das Einstudiren größerer Novitäten erscheint für die kurze Zeit, in welcher sie in der Darstellung durch unser jetziges tüchtiges Schauspiel- und Opernensemble ihre Repertoirfähigkeit noch bewähren können, nicht ersprießlich genug, die Beseitigung mancher Mißstände findet in dem nur noch dritthalbmonatlichen Zeitraume keineswegs den geeigneten Moment, und alles dies erzeugt in der Gegenwart, die doch auch ihre Rechte verlangt, einen unerquicklichen Zustand. Alle Novitäten der letzten Zeit, etwa seit den „Nibelungen", sind durchaus ephemerer Natur und schon ihrem Umfange nach — es sind eilf einaktige Stückchen darunter — minder bedeutend. Selbst die große Schaar der Benefice vermag in diese Zwitterverhältnisse kein rechtes Leben zu bringen. Dazu kommt, daß die Uebernahme der Direktion durch Hrn. Wirsing noch immer nicht definitiv entschieden ist, da sein Leipziger Kontrakt länger als bis zum März, wo er die hiesige Direktion zu übernehmen hat, dauert und nach den Statuten des Landestheaters der Direktor nicht gleichzeitig ein anderes Theater leiten darf. Hoffentlich gelingt es Hrn. Wirsing bald, sich seiner früheren Verpflichtungen zu entledigen, da sonst die Direktionsfrage in eine neue Phase, voll Sturm und Drang, treten könnte.

Wir haben noch über vier Novitäten aus der jüngsten Zeit ausführlicher zu berichten, von denen eine bereits im neuen Jahre gegeben wurde; es sind dies das fünfaktige Schauspiel „Die Lady in Trauer" von Trauen, das Lustspiel „Einer wie der Andere" oder „Der dritte Mann" in einem Akte, von G. v. Moser, das Lustspiel „Rekrut und Dichter", in vier Akten, nach einer Novelle Schücking's von Holpein, endlich „Eine leichte Person", Posse mit Gesang in drei Akten, von Anton Bittner. Keines dieser Stücke hat sich als eine Vermehrung des Repertoirs erwiesen; es sind durchaus Lückenbüßer.

„Die Lady in Trauer" verleugnet nirgends, daß der Stoff dazu aus einem epischen Gemälde genommen ist, und alle aufgewandte Mühe, durch effektreiche Situationen, Streben nach Motivirung und Lebendigkeit der Sprache die Breite der Handlung zu verdecken, vermag nicht, einen echt dramatischen Eindruck aufkommen zu lassen. Daß wir es nicht mit einem Anfänger zu thun haben, beweist die gewählte Sprache, die nur selten banal wird, sowie die sehr geschickte Mache. Am wirksamsten waren die eingeflochtenen komischen Scenen, die durch Frl. Raabe und Hrn. Eichenwald sehr gut dargestellt werden; besonders nahm sich Fr. Frey ihrer dankbaren Rolle an, während Hr. Harry-Meyer den frömmelnden Heuchler drastisch und wirksam zeichnete. Von Seite der Darstellung geschah Alles, um dem Stücke Erfolg zu verschaffen; gleichwohl wurden damit nur drei sehr schwach besuchte Vorstellungen erzielt.

Moser's „Einer wie der Andere" ist eine ganz unbedeutende Bluette, deren doppelter Titel zum Inhalte nirgends passen will; eine einzige komische Situation, wo der leichtgläubige Ehemann seine Frau deren eigenem Verehrer zur Bewachung übergibt, zeichnet sich nicht so sehr durch Neuheit, als durch Frische der Behandlung aus. Hr. Oberländer pointirte die Rolle des Ehemanns mit Feinheit und lobenswerther Mäßigung.

Einer tüchtigen Darstellung erfreute sich das am Sylvesterabende gegebene Lustspiel „Rekrut und Dichter". Dasselbe stellt die Figur Goethe's als Mittelpunkt hin, aber nicht etwa um ihn zu verherrlichen, sondern um eine komische Anekdote aus seinem Leben in halb humoristischer, halb ernster Weise zu behandeln; dadurch tritt es gegen den „Königslieutenant" der Tendenz nach zurück, indem Gutzkow's Stück mehr auf die Apotheose des Dichters hinzielt, kömmt aber mit dem letztgenannten Lustspiel darin überein, daß beide den Dichtercharakter der geschilderten Zeit nicht zu treffen vermochten. Im „Königslieutenant" ist der Knabe Goethe viel zu sehr gereift; es ist schon ein Jüngling, in welchem die hohen Anlagen bereits bedeutend entwickelt sind; Holpein hat wieder seinem Goethe die Figur Tasso's

als Spiegel vorgehalten, ihm, der kurz zuvor die kraftvolle, biderbe Gestalt des Götz, die schwärmerische, feurige Natur des Werther geschaffen hat; diese Werke, die freilich im Lustspiele erwähnt werden, wurzeln bei aller Objektivität in dem damaligen Goethe, der ja, als er nach der Zeit des Lustspiels nach Weimar kam, daselbst im Werther-Kostüm mit all' dem genialen Uebermuthe der siebziger Jahre erschien, also keineswegs sich solcher idealen Phrasen bediente, wie sie ihm Holpein in den Mund legt. Wenn demnach „Rekrut und Dichter" weder Goethe verherrlicht, noch überhaupt eine richtige Charakteristik seiner Persönlichkeit gibt, so ruht der Schwerpunkt des Stückes nicht mehr in ihm, sondern in den Nebenfiguren, und diese sind allerdings besser gezeichnet. Es gilt dies besonders von der Werther-Enthusiastin Schwarzenau, von dem militärischen Landgrafen, der nur den „Götz" gelten läßt, von dem poetischen Adjutanten, sowie von dem Rekruten, dem Gegenstück Goethe's. Dagegen ist die Landgräfin Karoline wieder nur ein Spiegelbild der Prinzessin aus „Tasso" und erscheint für diese realistische Welt viel zu ideal. Wenn nun schon die Scenen Tasso's mit Eleonore bei aller Schönheit der Diktion, bei aller treffenden Wahrheit der Ideen sich doch der dramatischen Wirkung begeben, so sind die Scenen Goethe's mit der Landgräfin nur ein Abklatsch jener, im wahren Sinne langweilig. Manche komische Situationen, die geschickten, wiewohl zu oft wiederholten Verwechslungen, die drastischen Nebenfiguren können für den Mangel einer tüchtigen Grundlage nicht entschädigen, und wenn wir auch Holpein ein gewisses Lustspieltalent gerne zugestehen, so scheiterte er doch dieses Mal an dem zu hoch gegriffenen Stoffe. Das Stück hatte im Ganzen einen guten Erfolg, welcher hauptsächlich der Darstellung zuzuschreiben ist. Sowohl die ernsten Rollen Goethe's und der Landgräfin, durch Hrn. Hallenstein und Fr. Burggraf vertreten, als die vielen komischen Partien, in erster Reihe der Rekrut und der Landgraf, von den HH. Sauer und Oberländer gegeben, wie nicht minder die Gräfin Schwarzenau der Fr. Frey und die Minette des Frl. Raabe, alle wurden mit besonderer Vorliebe gespielt.

Auf einem ganz entgegengesetzten Gebiete befindet sich die Wiener Lokalposse „Eine leichte Person". Es ist nichts als der derbste Materialismus, der uns hier in den Personen, Situationen und Wortspielen entgegentritt. Wir nennen es ein völliges Verkennen der Sphäre, welche die Posse einzunehmen hat, wenn der Autor nur darauf sieht, sein Publikum mit welchen Mitteln immer zu amüsiren. Es soll eine geordnete, zusammenhängende Handlung, Lebenswahrheit der Figuren, echte, gesunde Komik vorhanden sein; die Handlung soll an sich interessiren, der Witz soll ungesucht kommen, die Charaktere konsequent eingehalten werden. Diese unerläßlichen Forderungen erfüllt „Eine leichte Person" nun freilich wenig. Daß bei dieser Posse eine größere Lebhaftigkeit, ein frischeres Ineinanderspielen der Begebenheiten sich findet, als dies etwa sonst der Fall ist, wird andererseits durch die unmoralischen Prämissen stark aufgewogen. Das Publikum ließ sich die komischen Elemente gefallen, ohne ein stärkeres Interesse zu äußern. Gespielt wurde im Ganzen sehr gut; die Titelrolle hatte Frl. Sternau inne; sie war im gesanglichen Theile viel besser, als in der übrigen Darstellung, namentlich wäre eine größere Gewandtheit nöthig gewesen. In Episodenrollen wirkten die HH. Frank und Eichenwald verdienstlich mit.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

31 Dezember 1863 — 13. Januar 1864: „Eine Jugendschuld" (3 Mal) dazu „Rekrut und Dichter" (2 Mal) und „Der Winkelschreiber". — „Andreas Hofer". — „Rosenmüller und Finke". — „Fiesko". — „Die Jungfrau von Orleans". — „König Richard der Dritte". — „Wahn und Wahnsinn" und „Nur Mutter". — „Der Vater". — „Monaldeschi". — „Adrienne Lecouvreur". — „Eglantine". — „Die Schraube des Glücks", L. in 1 A. von Schlesinger, neu, und „Ein höflicher Mann".

Φ. — Von den zwei letzten Novitäten des verflossenen Jahres erlebte die eine drei, die andere nur zwei Wiederholungen; nun dürften beide einer ungetrübten Ruhe genießen. — „Andreas Hofer" erfreute uns durch die Tüchtigkeit der Gesammtdarstellung wie der Scenirung, zeigte uns aber gleichzeitig einige Einzelleistungen, wie wir sie in gleicher Schwäche im Burgtheater selten zu sehen bekommen. Während z. B. Hr. Wagner allen Fleiß und all sein schauspielerisches Vermögen darauf verwendet, sich in einer seiner Individualität widersprechenden Aufgabe zurecht zu finden, und ein immerhin achtbares Resultat erzielt, läßt Frl. Wolter ihre kleine, aber keineswegs unbedeutende Rolle gänzlich fallen, und Hr. La Roche gibt außer der gelungenen Maske seinem Haspinger auch nicht einen zutreffenden Charakterzug.

Hr. Förster mildert jetzt etwas die Farben und erzielt dadurch eine bessere Wirkung. Das Stück findet noch immer lebhafte Theilnahme und warmen Beifall, jedoch nur in den obern Räumen des Saales und im zweiten Parterre, daher es sich wohl für den Sonntag auf dem Repertoir erhalten dürfte. Die Ausstattung ist, wie bereits im ersten Referat erwähnt wurde, eine sehr anständige. Ganz besonders gelungen ist die Schlußdekoration: wir erinnern uns kaum je in Wien eine schönere gesehen zu haben. Weil sie aber nicht vom „genialen" Lehmann herrührt, und der Maler Hr. Kautzky nicht mit zu jener, aus der Journalistik und einem Theil der Theaterbesucher zusammengesetzten Klique gehört, so bleibt sie unbeachtet, trotz der korrekten Zeichnung, der wirksamen Perspektive und der sorgfältigen Ausführung.

In „Rosenmüller und Finke" war die Rolle der Rosamunde durch Frl. Wolter neu besetzt. Wir haben der Vorstellung nicht beigewohnt, müssen daher mit unserm Referat eine Wiederholung abwarten. Im „Fiesko" gab Fr. Koberwein die Imperiali zwar in entsprechender Weise, allein uns dünkt, daß Fr. Gabillon gerechtern Anspruch auf die Rolle gehabt hätte.

Bauernfeld's „Vater" ging am 8. Januar, mit Ausnahme Fichtner's in der Titelrolle, in durchaus neuer Besetzung über die Bühne. Bauernfeld schrieb dieses Lustspiel im Jahre 1837, um dem damals alternden Korn den Uebergang in ein anderes Fach zu erleichtern. Am 19. April wurde es zum ersten Mal gegeben. Korn spielte den Vater, Fichtner den Sohn, Herzfeld den Baron, Dlle. Wildauer die Tochter, Dlle. Pistor (jetzige Fr. Winterstein) die Nelkheim und Karoline Müller die Putzmacherin, welche Rolle nach dem Abgang genannter Künstlerin an Fr. Fichtner überging. Das Stück hat einige gute Scenen, glücklich gezeichnete Figuren, besonders jene des Barons, und wie immer bei Bauernfeld einen leichten, fließenden Dialog, ist aber etwas frivol in der Anlage und gedehnt in der Ausführung. Schon damals hatte es keinen durchschlagenden Erfolg, aber noch weit weniger, als Laube es im ersten Jahre seiner Direktion (1850) wieder hervorholte. Fichtner, Frl. Wildauer und Herzfeld hatten ihre Rollen behalten, Frl. Neumann gab die Putzmacherin, Fr. Peche die Nelkheim und La Roche den Vater. Ein zweiter Versuch mit diesem Lustspiel zum Debüt des jungen Fichtner in der Rolle des Sohn's und später ein dritter mit Hrn. Franz Kierschner, Hrn. Meixner, den Damen Boßler, Preßburg und Gabillon gelangen auch nicht besser. Fichtner spielte bereits damals die Titelrolle. Direktor Laube scheint jedoch eine besondere Vorliebe für das Stück zu haben, da er es abermals neu in Scene setzte, und sonderbarer Weise diesmal mit besserem Erfolg als je zuvor. Fichtner hat sich in den letzten Jahren in Rollen dieser Art besser eingespielt und war auch an jenem Abend trefflich disponirt. Wirklich überrascht hat uns Frl. Baudius als Putzmacherin; ihre Leistung war eine so sichere, so fein detaillirte, und dabei so anmuthige, wie wir sie der jungen Künstlerin, aufrichtig gestanden, in dieser heiklichen Rolle nicht zugetraut hätten. Ueberhaupt hat Frl. Baudius seit dem Beginne der Saison merkliche Fortschritte gemacht und geht mit weit mehr Ernst und Fleiß an ihre Aufgabe als früher. Der Abgang des so ungerechtfertigterweise begünstigten Frl. Kronau scheint dies bewirkt zu haben. Frl. Baudius wird jetzt mehr und besser beschäftigt und gewinnt dadurch mehr Lust und Eifer zu ihrem Beruf. Sehr hübsch gab Frl. Mathes die Emilie, anspruchslos, natürlich und mit vieler Liebenswürdigkeit. Auch scheint das Fräulein den wohlgemeinten Rath d. Bl. befolgt und das zu lebhafte Spiel ihrer schönen Augen beschränkt zu haben; hingegen wurde das stereotype Lächeln, wie es bei Tänzerinnen üblich ist, noch nicht beseitigt. Fr. v. Greiner hat alle die zur Darstellung der Nelkheim erforderlichen äußeren Eigenschaften; mehr bedarf die Rolle nicht. Hr. Franz Kierschner war sehr glücklich mit seinem Baron Adler; diese treffliche Persiflage der vornehmen Blasirtheit und des modernen Weltschmerzes kann leicht den Schauspieler zur Uebertreibung verleiten; Hr. Kierschner hielt sich davon zurück und traf den rechten Ton. Als Eduard versuchte sich Hr. Ferrari, welcher bisher mit Ausnahme des Georg im „Götz" nur ganz kleine Rollen gespielt hatte. Der Versuch fiel nicht ungünstig aus. Das linkische, schüchterne Wesen des unerfahrenen Jünglings wurde glücklich getroffen und festgehalten, ohne, wie es hier sehr nahe liegt, in das Tölpelhafte und Blöde zu verfallen. Die ganze Leistung zeichnete sich durch Natürlichkeit und eine wohlthuende Wärme aus. Talent ist jedenfalls vorhanden; wie weit aber Hr. Ferrari in seiner Ausbildung bereits vorgeschritten ist, läßt sich nach nur zwei größeren Rollen, welche durch einen Zeitraum von anderthalb Jahren getrennt sind, nicht beurtheilen. Jedenfalls müßte Hr. Ferrari, wie schon gelegentlich der Besprechung des „Götz" bemerkt wurde, den größten Fleiß auf die Ausbildung seines Organs und auf die möglichste Beseitigung eines kleinen Sprach-

fehlers verwenden. Das Publikum nahm seine Leistung sehr freundlich auf, war überhaupt sehr zufrieden und animirt und zeichnete alle Darsteller, besonders aber Hrn. Fichtner und Frl. Baudius mit wohlverdientem Beifall aus. — Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Vorstellung, welche erst um Viertel nach Sieben begann, knapp bis neun Uhr dauerte, es wäre daher angezeigt, bei einer etwaigen Wiederholung ein kleines Stück vorangehen zu lassen.

„Adrienne Lecouvreur" hatte sich am 11. einer theilweise neuen Besetzung zu erfreuen. Hrn. Rettich, dessen Alter und Persönlichkeit ganz gut für den Prinzen von Bouillon paßte, hatte man diese Rolle, die er stets sehr gut und wirksam spielte, genommen, um sie Hrn. Gabillon zu geben, welcher zu jugendlich aussah und überhaupt hinter seinem Vorgänger zurückblieb. Hingegen, sei hier im Vorübergehen wiederholt bemerkt, läßt man Hrn. Rettich noch immer in der „Jungfrau" den Talbot spielen, eine Hauptrolle in einem klassischen Stück, die ganz außerhalb seiner schauspielerischen Fähigkeiten liegt. Der Abbé, der noch immer unbegreiflicher Weise „Vicomte" titulirt wird, war von Hrn. Meixner an Hrn. Lewinsky übergegangen. Vom Regen in die Traufe. Jener stempelte ihn zu einem trivialen Spaßmacher, dieser wußte gar nichts mit ihm anzufangen. Von dem feinen, galanten, und etwas affektirten Boudoir-Schmetterling des 18. Jahrhunderts war bei keinem von beiden eine Spur zu finden. Hr. Gabillon oder Hr. Franz Kierschner hätten vielleicht besser den rechten Ton getroffen. Endlich hatte Fr. Hebbel die Prinzessin von Bouillon an Fr. v. Greiner abtreten müssen. Daß Fr. Hebbel nicht mehr für die Prinzessin paßt, ist richtig, und daß unter den gegenwärtigen Personalverhältnissen nur der Fr. v. Greiner die Rolle zugetheilt werden konnte, geben wir auch gern zu. Sie gab sich viel Mühe und Manches gelang recht gut; Anderes wurde durch die dem Organe mangelnde Kraft, durch unschöne Bewegungen und durch das zu sichtbare Streben nach imponirender Größe und diabolischem Ausdruck beeinträchtigt. Ganz verfehlt war die Scene mit Adrienne im dritten Akte.

Das Erste, was die Direktion hätte thun sollen, wenn sie schon durchaus uns mit diesem abgedroschenen, aber allerdings effektvollen, französischen Stück nicht verschonen will, wäre gewesen, die Rolle des Moritz neu zu besetzen. Hr. Baumeister, welcher darin stets zu schwerfällig und behäbig war, ist jetzt im Liebhaberfache überhaupt nicht mehr heimisch. Er sah der ganzen Wahnsinnsscene Adrienne's mit erstaunlicher Gleichgiltigkeit zu. Daß er noch immer mit hohen Reiterstiefeln zur großen Soirée der Enkelin Johann Sobieski's kommt, ist eine oft gerügte Taktlosigkeit der Regie. — Hr. Fichtner, der wieder trefflich disponirt war, gibt den Michonet sehr wirksam, doch hat er ihn so zu sagen vollständig ins Deutsche übertragen, wodurch er seine Originalität eingebüßt hat. Bei der Adrienne des Frl. Wolter ist dies nur zur Hälfte der Fall: sie ist halb Französin geblieben, halb Deutsche geworden, wodurch die Leistung als Ganzes etwas Unharmonisches, Unvermitteltes bekommen hat. Einzelne Momente sind von hervorragender Schönheit, doch gleicht die ganze Rolle einer Mosaikarbeit. Das Ensemble war nie und ist auch jetzt kein musterhaftes, und Alles in Allem bleibt immer die „Adrienne" wie von jeher, trotz mancher schönen Einzelnheiten, eine der schwächsten Leistungen des Burgtheaters.

Am 13. kam das neulich in der Akademie im Operntheater gegebene Lustspiel von Schlesinger: „Die Schraube des Glücks" hier zur Aufführung. Wir haben dem damals gebrachten Referate nichts hinzuzufügen, und bemerken bloß über die Aufnahme der Novität von Seite des Burgtheater-Publikums, daß wohl im Verlauf der Darstellung viel gelacht, am Schlusse aber kein Zeichen des Beifalls laut wurde. Daß die Direktion den langweiligen, ja geradezu läppischen „Höflichen Mann" immer wieder aufwärmt, kann unbeschadet der trefflichen, bis in die kleinsten Details ausgearbeiteten Leistung La Roche's, nicht gebilligt werden.

Wiener Konzertbericht.

Konzert des Hrn. Ernst Pauer.

Am 10. Mittags, im Musikvereinssaale. Programm: Trio in D-moll, Nr. 1 von Schumann (Violin: Hr. Hellmesberger, Violoncell: Hr. Röver), „Gretchen am Spinnrade" (Fr. Dustmann), Sonate in C-moll, op. 111, von Beethoven, Lieder von Schubert und Schumann (Frl. Bettelheim), Orgelkonzert von Händel, für Klavier übertragen, Duette von Esser (Fr. Dustmann und Frl. Bettelheim), „La Cascade" und „Tarantelle de concert" vom Konzertgeber.

⁒. — Wir hatten Hrn. Pauer's Wiedererscheinen in seiner Vaterstadt schon neulich entsprechend begrüßt. Das Konzert, welches er vorigen Sonntag unter leb-

haftér Betheiligung des musikalischen Stammpublikums veranstaltete, gibt uns die erwünschte Gelegenheit den Künstler eingehender zu beurtheilen. Wir schließen uns dabei vorerst dem Lobe an, welches der Musik-Referent der „Presse" der Thätigkeit Pauer's bei der Londoner Weltausstellung und seinem künstlerischen Wirken in London überhaupt angedeihen läßt. Die Progaganda des österreichischen Künstlers zur Verbreitung und Schätzung guter Musik ist ein Verdienst, welches volle, ungetheilte Anerkennung verdient. Eben so werden wir dem erwähnten Kritiker in seinem Urtheil über Hrn. Pauer's Spiel größtentheils beipflichten, da er dasselbe „klar, reinlich, überzeugend" nennt und das „harmonische Ebenmaß" desselben hervorhebt, nicht ohne die leise Mahnung, daß man sich Beethoven und Schumann, in ihren obengenannten Werken „gewaltiger und kühner aufgefaßt denken, mitunter wohl auch wünschen" könne. Auch wir konnten den Wunsch nicht ganz unterdrücken, daß der Künstler uns ein andermal Werke, die seiner Spielart besser entsprechen, vorführen möge. Wir denken dabei vornehmlich an Mozart und den „ersten" Beethoven, theilweise auch an Händel und Bach, letzteres aber besonders, wenn Hr. Pauer es über sich gewinnen möchte, etwas mehr aus sich heraus zu treten, etwas kräftiger, wirkungsvoller Licht und Schatten zu vertheilen. So musikalisch trefflich, klar und rein, gediegen und maßvoll der Vortrag des Händel'schen Orgelkonzertes auch war, mit so vieler Feinheit auch in Schumann und Beethoven eine Menge Einzelnheiten ausgeführt wurden, so viel Fertigkeit auch schließlich in den Salonstücken zu Tage trat, — Etwas wie ein belebender Hauch fehlte doch dem Gesammtton des Pauerschen Spiels: etwas mehr Mark im Forte, etwas mehr Beseelung im Piano, gerade eben nur die Nüance, die man in London schon zu viel findet, die man aber in Wien so nothwendig braucht, ungefähr das, was auch unserem trefflichen Brahms fehlt: das musikalische Heraustreten vor's Publikum mit dem bestimmten, erkennbaren Ausdruck: das will ich, das kann ich, das Selbstbewußte und Wirkungsvolle im guten Sinne.

Indem wir diese unsere Meinung, weniger kritisirend als konstatirend, aussprechen, glauben wir den gediegenen Werth der Pauer'schen Leistungen nicht im geringsten geschmälert zu haben. Hrn. Pauer's Spiel bleibt in einem gewissen, abgeschlossenen Sinne, in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes ein musterhaftes, d. h. daß jeder Klavierspieler daran wie an einer lebendigen Schule lernen kann, während sich auch der musikalische Laie an jenem „harmonischen Ebenmaß" gründlich erlabt.

Hr. Pauer, dessen Vorträge äußerst beifällig aufgenommen wurden, hatte auch für interessante Zwischennummern gesorgt. Fr. Dustmann sang das Schubert'sche „Gretchen" mit all' der Leidenschaftlichkeit, die dieses Lied verträgt. Auf eine schöne Klangwirkung muß bei dieser Komposition von vornherein verzichtet werden. — Vortrefflich sang Frl. Bettelheim Schubert's „Sei mir gegrüßt" und ein Schumann'sches Lied „Sonntags am Rhein". Die Pracht der Stimme, die Deutlichkeit der Aussprache, die streng musikalische Betonung und die Wärme des Ausdruckes wirkten auf's schönste zusammen. — Endlich wurden noch zwei Esser'sche Duette — ganz nette Sachen — von den zwei Damen äußerst frisch und munter vorgetragen. Taktlos war nur die ganz unnöthige Wiederholung des einen Duetts, noch dazu seinem ganzen, zweistrophigen Inhalte nach. — Noch sind schließlich die HH. Hellmesberger und Röver, namentlich Ersterer, für die Mitwirkung im Schumann'schen Trio, lobend zu erwähnen.

Quartett Hellmesberger.

10. Januar. Siebente Produktion. Programm: Streich-Trio in Es von Beethoven; Klavier-Trio von Goldmark, (Klavier: Frl. Bettelheim) und Quintett in H-moll von Onslow (Kontrabaß: Hr Wrany).

K. J. — Zwischen dem Beethoven'schen Trio und dem Onslow'schen Quintett nahm sich die Goldmark'sche Komposition gar sonderlich aus. Ersteres noch ganz in Mozart'sche Form gegossen, ein Bild voll Liebreiz und Anmuth, ein unerschöpflicher Born der einschmeichelndsten Melodien; letzteres eine feine, zierliche, korrekte Arbeit mit französischem Geist und nicht ganz ohne tieferes Gefühl. Und zwischen diesen beiden das Goldmark'sche Trio, ein Bild jenes falschen imaginären Weltschmerzes: zerrissen und verschroben, ohne Boden und ohne Halt, voll Unnatur und Anmaßung. Wenn das Publikum diese Komposition nicht kalt zurückwies, so mag sich Hr. Goldmark bei seiner trefflichen Schülerin dafür bedanken. Der Beifall galt ihr und nur ihr allein. Frl. Bettelheim hat allgemein überrascht; man erinnerte sich noch ganz gut ihres vorjährigen Vortrages eines Mendelssohn'schen Trios, dem man, bei aller Anerkennung der Korrektheit und Sauberkeit, den Mangel an Kraft und tieferer Empfindung vorhalten mußte. Diesmal fallen diese Vorwürfe wenigstens zum Theil weg; bei

gleicher Korrektheit und tadelloser Reinheit in der Ausführung der schwierigsten und undankbarsten Passagen, spielte Frl. Bettelheim mit einer Kraft und Sicherheit, wie wir sie noch bei keiner Dame angetroffen haben. Ob die Künstlerin in gleichem Grade an Tiefe der Empfindung gewonnen, läßt sich nach dem Vortrage eines Werkes dieser Gattung kaum bestimmt schließen. Das Trio ist übrigens keine neue Arbeit, es wurde bereits vor drei Jahren in einem Konzerte des Komponisten durch Hrn. Epstein vorgetragen. Wer Näheres über die Goldmark'sche Komposition erfahren will, wird es in der damaligen Besprechung finden. *)

Die Ausführung der Beethoven'schen und Onslow'schen Werke war von Seite des Hrn. Hellmesberger eine ganz besonders gelungene, gleichzeitig feurig, schwungvoll und überaus zart und graziös. Hingegen war diesmal Hr. Röver hauptsächlich im Goldmark'schen Trio sehr unglücklich. Bei dem Onslow'schen Quintett, aus welchem das schöne Adagio sehr gefiel, ist Hr. Wrany für seine diskrete und dabei doch wirksame Mitwirkung beim Kontrabaß lobend zu erwähnen.

Korrespondenz-Nachrichten.

K. P. **Innsbruck.** (Erstes und zweites Musikvereins-Konzert.) Zwei köstliche Weihnachtsgeschenke bescherte uns die musikalische Wintersaison: die B-dur-Symphonie von Beethoven und die G-moll-Symphonie von Mozart, — die eine ein Flammenschwert, gegen den Zopf geschwungen, ein zuckender Blitz, der die Phalanx der Gegner Beethoven's durchbrach, ein Triumph des sich von der Tradition emanzipirenden Genius; — die andere ein helles, entzückendes Landschaftsbild, dessen wunderbare Formen harmonisch ineinanderfließen. Die G-moll-Symphonie ist der Inbegriff der Anmuth und Frische in hoher Verklärung der Form. — Der Wechsel von Instrumentalmusik mit Gesang ist es, der ein Konzert-Programm anziehend macht, und an letzterem ward uns manches Schöne geboten. Die HH. Villunger und Harasser, beide gewandte Sänger, von denen Ersterer den „Kampf" von Schiller, Musik von Schubert mit sehr richtigem Verständnisse vortrug, sangen ein Duett für zwei Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette von J. Netzer, eine Komposition von vorwiegend lyrischem Charakter, recht wirksam. Dieses schwärmerische Liebesduett wird namentlich gegen das Ende interessant und fesselnd. Ohne Vergleich bedeutender war die Arie und Recitativ aus der Oper „Faust" von Spohr für Sopran. Das ergreifend dramatische, in streng klassischen Formen sich bewegende Recitativ löst sich versöhnend auf in der tiefempfundenen, einfach und edel dahinfließenden Kantilene. Hätte Fr. Lutz, welcher diese Arie anvertraut war, Innigkeit mit Kraft und Glut, das lyrische Moment auch mit dem dramatischen gepaart, ihre Leistung hätte die Kritik noch in höherem Grade befriedigt. Fr. Lutz hat eine schöne wohlgeschulte Stimme. Mit wohlthuender Natürlichkeit sang dieselbe noch die poetische Barkarole von Schubert und das holde Frühlingslied von Mendelssohn. — Auch die Geige fand ihren Meister. Es war der Nestor unserer Violinisten, Hr. Alliani, der mit altbewährter Bravour eine Tarantella von Schubert spielte. — In Provinzstädten ist es nicht zu vermeiden, daß nebst Violine, Klavier und Violoncell auch noch andere Instrumente, wie Flöte, Klarinette, Fagott, Oboe u. s. f. concertando vorgeführt werden, besonders wenn renommirte Kräfte dafür vorhanden sind. Es ist dies eine Schattenseite, weil man gewöhnlich eine ganze Stufenleiter marternder Variationen anhören muß — eine Tortur, die man sowohl dem Künstler wie sich selbst ersparen möchte. Gerne schweigt aber die Kritik und hat sogar ein lobendes Wort, wenn diese Konzertstücke mit Geschmack gewählt und wenn die Ausführung so tüchtig ist, wie es die Leistung des Hrn. Tobias Hummel in der Romanze seines Namensbruders J. Hummel für Fagott war. Hr. J. Hartmann spielte die Adagio-Phantasie für Klarinett von Mozart mit Erfolg. Gleichwohl haben wir von diesem strebsamen Künstler schon bessere Leistungen gehört. — Von geringer Wirkung auf unser Publikum war der Schluß des ersten Konzerts, die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck. Die rein klassische Form, in welche dieses edle Thema gehüllt ist, die plastische Schönheit der Instrumentation, die edle Einfachheit Gluck'scher Musik vermochte nicht hinreichend anzuregen. Wenn uns der Musikverein endlich statt der nur zu bekannten Ouvertüre zu „Maurer und Schlosser" von Auber eine Novität, oder eine andere werthvollere Komposition vorgeführt hätte, würden wir den Konzertsaal mit noch größerer Befriedigung verlassen haben. Möge der hiesige Musikverein, welchem es hier ganz allein obliegt, durch strenge Richtung und sorgsame Auswahl der Piecen stets den „guten Ton" in des Wortes bester Bedeutung anzugeben, keine Mühe und keine Opfer scheuen, durch Vorführung der gediegensten Werke, durch Einstudirung von Oratorien, welche nun schon jahrelang wieder einer Erlösung harren, alle Hebel in Bewegung setzen, Innsbrucks musikalische Kräfte zu gemeinsamem Wirken zu vereinen, um so die ihm gebührende Stellung gegenüber den neuen Vereinen auch fortan behaupten zu können. — Die Aufführung der Symphonien und der beiden Ouvertüren unter der tüchtigen Leitung des Kapellmeisters Hrn. Skuhersky war im Ganzen sehr anerkennenswerth

HR. **Mainz.** (Repertoir-Misere. Gastspiel.) Die Klagen über gänzliches Darniederliegen des klassischen Schauspiel-Repertoirs dauern fort, und mit Recht. Seit ich Ihnen zum letzten Male schrieb, gelangte weder Schiller noch Goethe, noch Shakespeare auf die Bühne, und die verehrte Gastin Fr. Bersing-Hauptmann vom Hoftheater zu Koburg, deren ganze innere wie äußere Persönlichkeit eine Lady Macbeth, Orsina, Milford rc. erwarten ließ, spielte — weßhalb, bleibt ein Räthsel — Red-

*) „Recensionen" 1861, S. 42.

witz und Birch-Pfeiffer. — Als Novitäten: „Rothe Haare", „Ein armer Marquis" und „Er ist taub". Tüchtiges leisten die HH. Echten, Barney, Ellmenreich und Frl. Ellmenreich. — Die Oper brachte Meyerbeer's „Hugenotten". Hr. v. Kaminski vom Stadttheater zu Frankfurt gefiel als Raoul, sowie als Johann von Leyden im „Prophet" entschieden. Die Stimme, wenn auch nicht groß, ist angenehm und gebildet.

HR. **Mannheim.** (Repertoir. Konzerte.) Schon seit geraumer Zeit bietet unser Schauspiel- und Opernrepertoir lediglich Wiederholungen, woran zunächst das Kranksein des Frl. Widmann Ursache ist. Unter jenen nennen wir in erster Beziehung „Antigone" und die „Jungfrau von Orleans", in letzterer „Loreley" von Max Bruch und „Macbeth" von Taubert. Zum 23. Dezember hatten wir als Gelegenheitsstück „Weihnachten" von A. W. Hesse, nach einer Idee des Voß, mit einer hiezu von unserm Direktor C. Hetsch komponirten Musik. Hierauf L. Tieck's dramatisches Kindermärchen „Rothkäppchen", Musik von dem vorigen. Im Uebrigen mußte unsere Direktion ihre Zuflucht zu: „Das war ich", „Humoristische Studien" und „Geadelter Kaufmann" nehmen. — Erfreuliches können wir Ihnen aus Karlsruhe berichten, wo der dortigen bereits reichen Shakespeare-Gallerie „Der Sturm" nach der Dingelstedt'schen Bearbeitung mit entschiedenem Erfolge angereiht wurde. Hr. Schneider (Prospero), Hr. Kraftel (Ferdinand), Frl. Bender (Miranda) und Frl. Wabel (Ariel) erwarben sich hohe Anerkennung. Auch die komischen Intermezzo's wurden durch die Herren Denk (Trincolo), Rebe (Stephano) und Hock (Kaliban) mit Glück dargestellt. Scenische und dekorative Ausstattung ließen in keiner Beziehung etwas zu wünschen übrig. — Die hiesige Hofbühne bringt an Rodrich Benedix' Ehrentag (18. Januar) dessen Schauspiel „Die Stiefmutter" als Novität zur Aufführung. — Die musikalische Akademie gab am 27. v. M. ihr erstes Konzert. Die erste Abtheilung begriff die zweite Suite Franz Lachner's, deren einzelne Sätze wohl viel des musikalisch Interessanten, Sinn- und Stylvollen, aber wenig zum Innern Sprechendes bot. Die zweite Abtheilung ward durch Richard Wagner's Vorspiel zu „Tristan und Isolde" eröffnet. Die Kehrseite des Zettels brachte des Komponisten Vorwort, wodurch jedoch unseres Erachtens diese Tondichtung keineswegs gewann, sondern hinter der Phantasie des Hörers zurückblieb. Den virtuosen Theil des Abends bildete eine Parish Alvars'sche Phantasie über Motive aus Rossini's „Moses" und „Die letzte Rose" für die Harfe, vorgetragen von dem rühmlichst bekannten Hrn. Hofmusikus Krüger aus Stuttgart; beide Piecen ohne Begleitung. Die durchaus im vollsten Sinne künstlerische Beherrschung seines Instrumentes brachte Hrn. Krüger den ungetheiltesten Beifall ein. Hierauf sang Frl. Orgeni, Schülerin der gegenwärtig in Baden-Baden domizilirenden Garcia-Viardot, eine Arie aus „Don Juan", „Frühlingssehnsucht" von Mendelssohn und ein russisches Volkslied „Die Nachtigall". Angenehme Klangfarbe, eine vortreffliche Schule und seelenvoller Vortrag sichern der angehenden Künstlerin, wenn gleich die Stimme nicht groß zu nennen, eine schöne Zukunft. Den Schluß bildete die Ouvertüre zur „Semiramis" von Catel (1799). — Auf dem Gebiete der Kammermusik verdienen die Quartett-Soiréen der HH. Naret-Koning, Meyer, Heydt und Kündinger, deren in diesem Jahre bereits zwei stattgefunden, die ehrenvollste Erwähnung. — Eine weitere musikalische Produktion war die des „Musikvereins", in welcher sich dilettantische Kräfte mit künstlerischen zur Ausführung verbinden und der unter der tüchtigen Leitung des Hrn. Musikdirektors Wlezek eine möglichst gediegene und interessante Thätigkeit zu entfalten bestrebt ist. — In diesem seinem ersten diesjährigen Konzerte brachte er Beethoven's erste Symphonie (C-dur) und sodann die Niels-Gade'sche Ballade „Erlkönigs Töchterlein". Die Ausführung, bei welcher die Damen: Koffka, Wlezek und Hr. Schelper mitwirkten, war im Ganzen eine sehr anerkennenswerthe.

—y— **München.** (Alte Novitäten. „Coriolan" und die Tagesstimmung.) Die neuen Dichter sind durch die vereinigten Kräfte von Intendanten und Schauspielern, Kritikern und Publikum glücklich beseitigt, aber nicht ganz in demselben Maße das Verlangen nach Neuigkeiten. Will man und kann man nun diesen nicht ganz sein Ohr verschließen, so bleibt nichts übrig, als sich die Novitäten bei den Alten zu suchen. Damit stellt man sich freilich ein höchst beschämendes testimonium paupertatis aus, aber liebt man einmal die Bequemlichkeit und mag lieber bei der Vergangenheit betteln gehen, als die Kräfte der Gegenwart ausbilden und ausbeuten, dann darf man im Punkte des Ehrgefühls nicht allzu kitzlich sein. — Demgemäß hat sich auch unsere Bühne in jüngster Zeit mit erstmaligem Hervorsuchen vormals verschmähter oder Wiedererweckung längst begrabener Stücke zu behelfen gesucht, und der Neubegirde des Publikums nach und nach Töpfer's „Freien nach Vorschrift", Sheridan's „Schule der Verliebten" (in der Bearbeitung von C. Blum), Raupach's „Der Müller und sein Kind" und zuletzt, um doch auch etwas Klassisches zu liefern, Shakespeare's „Coriolanus" vorgeführt. Ob die Bühne mit diesen Ersatzmitteln für Neuigkeiten bessere Geschäfte machen wird, als mit wirklichen Novitäten, muß nach dem erzielten Erfolge sehr bezweifelt werden. Selbst Shakespeare's „Coriolan" hat eine mehr als kühle Aufnahme gefunden. Nur am Schluß des dritten und vierten Aktes machte sich ein wärmerer Beifall bemerklich, doch gilt derselbe mehr den Darstellern des Coriolan und der Volumnia (Hr. Dahn und Fr. Straßmann) als der Dichtung. Das klingt fast unglaublich, und doch war es so. Wäre das Stück die Arbeit eines jetzt lebenden Dichters gewesen, und hätte nicht der Name und der unverkennbare Genius des Dichters Achtung geboten und die widerstrebenden Empfindungen gezügelt, es hätte möglicherweise noch schlimmer ablaufen können. Der Grund dieser Erscheinung war natürlich kein ästhetischer. Obschon sich gegen „Coriolan" auch in ästhetischer Beziehung gewichtige Bedenken erheben lassen, besitzt er doch der imposanten und erschütternden Schönheiten genug, um sich unter gewöhnlichen Verhältnissen einen durchschlagenden Erfolg zu erringen. An dem Vorhandensein dieser gewöhnlichen Verhältnisse fehlte es aber. Es saß diesmal der Bühne ein Publikum gegenüber, welches sich von Anfang bis zu Ende nicht in einer ästhetischen, sondern in einer politischen Stimmung befand,

und zwar in einer solchen, die mit dem Ideengang des Stückes schlechterdings nicht zusammengehen wollte. Dieser Ideengang ist dem vom Dichter behandelten Stoff, den Charakteren wie den Konflikten, durchaus angemessen; aber diese Charaktere und Konflikte stehen mit den Charakteren und Konflikten der Gegenwart, an die sie doch nothwendig erinnern, in ganz inkommensurablem, disharmonischem Verhältniß. Von Seiten ihres aristokratischen Uebermuthes besteht zwischen Coriolan und dem heutigen Junkerthum ein Parallelismus, dem man sich nicht entziehen kann; dagegen von Seiten ihrer thatkräftigen Vaterlandsliebe bilden sie zu einander den schroffsten Gegensatz. Ebenso widersprechend ist das Verhältniß zwischen der damaligen und der heutigen Volkspartei. Neben frappanten, ewig wahren Zügen der Aehnlichkeit auch solche der extremsten Verschiedenheit. Das Volk der Gegenwart würde sich selbst ein schreiendes Unrecht thun, wenn es sich in allen Bezeichnungen mit dem Volke, wie es sammt seinen Vertretern im Coriolan gezeichnet ist, identificiren wollte. Gerade die Eigenschaften, die ihm dort fehlen, tiefere politische Einsicht und opferbereite Vaterlandsliebe, fühlt es jetzt der Aristokratie gegenüber auf seiner Seite. Es war unverkennbar, daß es dem Stück gegenüber von diesem Gefühl durchdrungen wurde, und sich daher an seinem Spiegelbilde auf der Bühne nicht zu erfreuen vermochte. Der Gedanke an Shakespeare und die Macht seines Genius genügte, diese Mißstimmung in Passivität zu erhalten, aber sie waren — einzelne Momente ausgenommen — nicht ausreichend, das Gefühl wirklich darüber zu erheben. — Die Aufführung war rund und glatt, die äußere Ausstattung eine würdige. Außer den beiden Hauptdarstellern, die wir oben bereits genannt haben, zeichneten sich noch Hr. Richter als Aufidius und Hr. Jost als Menenius aus. Die beiden Volkstribunen (Hr. Keller und Hr. Tomschik) hätten höher genommen werden sollen; es würde dies sehr zu einer Milderung des oben geschilderten Eindrucks beigetragen haben. — Schließlich sei noch bemerkt, daß das Stück von dem seit Kurzem neu angestellten Regisseur Hrn. Jenke in Scene gesetzt war.

Kleine Chronik.

Sängerin Morel †. In Maitreville bei Rouen ist die einst berühmte Sängerin Marel, frühere Marie Rosa Lemair, im Alter von 83 Jahren gestorben. Sie war eine Lieblingsschülerin Garat's, eine Freundin Hummel's, dessen ganze Korrespondenz sie besaß, und hochgeschätzt von Grétry, der mehrere Rollen, unter andern die Rosière, für sie schrieb.

Das 10. und das 11. Concert populaire in Paris brachte: „Jupiter-Symphonie" von Mozart, Ouvertüre zu „Athalia" von Mendelsohn, das Septett von Beethoven, Pastoral-Symphonie von demselben, Andante und Scherzo (op. 97) von Schumann, „Euryanthe-Ouvertüre" von Weber, Andante aus einer Symphonie von Haydn, und Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" von Rossini.

In Paris hat die große Oper, welche immer wenigstens ein halbes Jahr benöthigt, um ein Werk in Scene zu setzen, nicht etwa eine neue Oper gebracht, sondern den alten Rossini'schen „Moïse" hervorgeholt. Ausführung, Ausstattung und Scenirung fanden vielen Beifall. Im Odéon fand ein neues Lustspiel von Leroy eine günstige Aufnahme.

Gegen Unglücksfälle durch Entzünden der Kleider, die sich in neuester Zeit besonders in Paris mehrten, denkt die französische Regierung auf Schutzmittel. Binnen Kurzem soll durch einen Ministerial-Erlaß allen Direktionen Frankreichs zur Pflicht gemacht werden: erstens unverzüglich die offene Rampenbeleuchtung zu kassiren und durch Refraktoren zu ersetzen, zweitens keine Flamme tiefer als wenigstens fünf Schuh über dem Boden anzubringen, drittens binnen einem halben Jahre alle Kamine und Oefen aus den Theaterräumen zu entfernen und dafür Luftheizung eintreten zu lassen. Zugleich soll ein Preis ausgeschrieben werden auf die Entdeckung einer chemischen Substanz, welche dareingetauchte Kleiderstoffe ganz un- oder doch schwer entzündbar macht, ohne die Farben zu beeinflussen.

Beim Londoner Händelfest dieses Jahres wird das Oratorium „Jephta" aufgeführt werden, wozu Costa bereits die Proben begonnen hat.

In München wurde eine neue Oper: „Das Conterfey" von Baron v. Perfall zum ersten Mal aufgeführt. Nach dem zweiten Akte sollen sämmtliche Darsteller gerufen worden sein.

In Königsberg brachte das Theater an Novitäten „Das Brunnen-Mädchen von Ems" und das alte Lustspiel von Bretzner: „Das Räuschchen".

Das Mozarteum in Salzburg veranstaltete ein Konzert, worin Schumann's „Das Paradies und die Peri" aufgeführt wurde.

Lokales.

Das Zuspätkommen des Publikums in das Burgtheater nimmt in letzter Zeit in wahrhaft störender Weise zu. Es handelt sich nicht um Einzelne, die sich verspäten, sondern um die Majorität des Parterre-Publikums, welche erst nach Beginn der Vorstellung geräuschvoll ihre Plätze aufsucht, und regelmäßig die Darstellung der ersten Scene stört. Es ist dies eine Rücksichtslosigkeit, welche öffentlich gerügt zu werden verdient.

Der Oberstkämmerer Fürst Auersperg soll, wie wir in mehreren Journalen lesen, Hrn. Wachtel in einer „Privataudienz" empfangen haben! Haben die Mitglieder der Hoftheater erst nöthig bei ihrem Chef um eine Privataudienz anzusuchen?

Hr. J. B. Krall — in hiesigen musikalischen Kreisen wegen seiner unermüdlichen Thätigkeit allbekannt — ist mit dem päbstlichen St. Gregors-Orden dekorirt worden.

Briefkasten. 9. — 15. Jänner: ff in Graz: Für die nächste Nr. — ♂ in Berlin, A. D. in Pest: Erhalten. — P in München: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 4. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 23. Jänner 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Wolf Engelbert Graf zu Auersperg,

krainischer Landeshauptmann.

Ein vorzüglicher Theatermäcen.

(1610—1673).

Von P. v. Radics.

(Schluß.)

Der Monat September des Jahres 1660 brachte den Kaiser Leopold I. zum feierlichen Huldigungsakte in Krains Hauptstadt nach dem „weißen Laibach". Mit dem ganzem Pompe des siebzehnten Jahrhunderts ward der Herrscher hier von Adel und Bürgern empfangen; ein Fest drängte das andere, und was ist natürlicher, als daß dem Kaiser zu Ehren, der auch ein großer Theaterfreund gewesen, theatralische Aufführungen stattfanden.

Die Chronik verzeichnet uns zwei solcher Festspiele; das erste, eine italienische Komödie „von den landschaftlichen Bedienten präsentirt", ward am 9., das andere, eine Apotheose des Habsburgischen Ahnherrn unter dem Titel: „Rudolfus I. Pius, Pacificus, Victoriosus", — nach einem großen Banquet beim Landeshauptmann Wolf Engelbert Grafen von Auersperg — am 12. September, beide im großen Balconsaale des Auersperg'schen Palastes gegeben. Im selben Jahre hatte man im März (Fasten) in der Kirche der Jesuiten deutsche Dramen — ein Passionsspiel aufgeführt.

Zwei Jahre darauf (1662) finden wir im Mai wieder „hochdeutsche Komödianten" in Laibach; war es vielleicht Hans Georg Ecker aus Dresden mit seiner Kompagnie, der nach Devrient 1658 und 1659 in Wien spielte; oder waren es die „Innsprucker'schen Komödianten" die 1663 nach Wien kamen und von deren „Directoribus" die fürstlich Auersperg'sche Bibliothek eine in Verse gebrachte Einladung zum Besuche der Vorstellungen bewahrt, worin auch die Stelle eingefügt erscheint:

> Solang als leybach wirdt die Cron im Creinlandt sein
> soll Segen, glück und heil bei Euch stets Ziehen ein!

Im selben Jahre gab man zum Schulschlusse des P. Willibald Koffer Komödie: „Maria Stuart, Scotiae Regina" und zwar mit großem Beifall.

Im J. 1667 spielte man auf der den Jesuiten gehörigen Villa Unterthurn (Tivoli) nächst Laibach bei Bewirthung des Landeshauptmanns, zur Feier seiner glücklichen Rückkunft aus Wien.

Wir lesen in den Jahrbüchern der Jesuiten, daß sie die von den Reformatoren im 16. Jahrhundert so sehr in den Schulen geflegte slovenische Muttersprache, als sie das Laibacher Lyceum zur Leitung überkamen, sogleich als einen Hauptfaktor in ihren Organisationsentwurf aufgenommen und weiterhin eifrigst betrieben hatten. So war es möglich, daß die Schüler des korrekten Gebrauches der Muttersprache so mächtig wurden, um in derselben sogar Schauspiele vorzuführen, wie wir denn aus dem J. 1670 die Notiz erhalten haben, daß ärmeren Schülern die Erlaubniß ertheilt wurde, das „Paradis" außer der Stadt „in der Landessprache" darzustellen. Um diese Zeit war das Theaterwesen in Laibach in höchster Blüthe.

Das Protokoll der Landschaft weist im J. 1671 im Jänner die ungeheure Summe von 1000 fl. „für die jüngst hier exhibirte Komödie dem Rektor", und muß also auch bei uns jetzt jene Masse von Maschi-

nerien, jener opernhafte Pomp aufgewendet worden sein, den Devrient so streng tadelt. Im Juni desselben Jahres erlaubte man „Einer gesammten Kompagnie der hochdeutschen Komödianten" die Dedikation „einer Aktion" und gab ihnen 300 fl. Wie sehr die Theilnahme des Volkes an diesen Aufführungen Wurzel gefaßt hatte, zeigt uns der Umstand, daß wir aus dieser Epoche ein von gebürtigen Krainern verfaßtes deutsches Drama aufzuweisen haben, welches die Verfasser dem Grafen Wolf Engelbert von Auersperg widmeten!

Die kaiserliche Studienbibliothek in Laibach bewahrt unter Nr. 280 ihrer (leider noch nicht vollständig und sachgemäß beschriebenen) Manuskripte diese deutsche Komödie, gewiß eine der ältesten in Laibach aufgeführten, denn sie fällt nach der aus den Angaben von Auerspergs Würden auf dem Dedikationsblatte zu schließenden Inklusionsdaten zwischen 1650 und 1673. Ihr Titel lautet: „Der verirrte Soldat" oder „Der Glücks-Probierstein". Von um so höherem Interesse ist das Schauspiel, da dessen Dedikatoren, wie erwähnt, beide Krainer sind: Martin Handler (ein Gotschewer) und Melchior Harrer (in der Reformationszeit oft genannter Name). Die Handschrift auf Papier umfaßt 47 Blätter in Oktav. Die Sprache ist durchaus deutsch, gebunden und ungebunden, im Ganzen etwas breit, aber leicht verständlich und frei von Fremdwörtern. Die Handlung ist dem persischen Hofleben entnommen und der Träger derselben, der von seinem Vater (dem König) auf die Seite geschaffte Prinz, der sodann nach sieben Jahren dem Vater, als dieser gegen den türkischen Sultan im Felde liegt, das Leben rettet und nach vielen Hindernissen, wozu auch die Liebe seines Vaters zur gefangenen Sultanstochter, des Prinzen Liebsten, zählt, endlich seine lang gehegte Sehnsucht erfüllt sieht und diese Prinzessin als Braut glücklich heimführt, wo er dann am Schlusse seinem Glücke in den Reimen Luft macht:

Nun endt sich alle Pein, mein Unglück ist verschwunden
Weil durch des Himmels Schluß Ich wieder hab' gefunden
Mein lang gehoffte Braut, jetzt weichet aller Streit
Ein jeder machet sich zum Venuskrieg bereit.

Da ich hoffe, das ganze Drama zum Abdruck bringen zu können, so nehme ich hier von der Mittheilung des Ganges der Handlung Umgang, will aber doch, um einen oberflächlichen Begriff davon zu geben, die scenische Einrichtung kurz berühren, und daran anknüpfend eine Scene selbst ausheben. Die spielenden Personen sind: 1) Selim, König in Persien; 2) Selimor, unter dem Namen „Oromachus", königlicher Prinz, der Soldat; 3) Albia königliche Prinzessin; 4) Aribone des türkischen Kaisers Tochter, Selimor's Liebste; 5, 6, 7, 8) Parsinor, Achmet, Harbj, Sultan, königliche Räthe und Landesfürsten, 9) Ajachmur, königlicher Feldherr und 10) Oran des Prinzen getreuer Freund. Das Drama spielt in drei Akten oder „Handlungen", jede mit einer Reihe von Scenen; die erste Handlung spielt im Lager (Exposition), die zweite am Hofe des Perserkönigs in Nicana (Verwicklung) und die dritte eben daselbst (Lösung).

Auch für den damals so beliebten theatralischen Pomp eines Einzuges ist gesorgt; wir lesen am Schlusse der ersten Handlung: „Zwischen der ersten und anderen Handlung kann ein köstlicher Einzug gemacht werden, mit zwei schönen Triumpfwagen, auf dem ersten Selim und Selimor und auf dem andern Albia und Aribone sitzend von etlichen nackenden Knaben gezogen, hinter und vor dem Wagen gehen die anderen Fürsten alle mit grünen Zweigen in der Hand tragende". Nun folge die Scene aus dem zweiten Akte zwischen Selimor (Oromachus) und seiner Liebsten, der Aribone.

Selimor (nach einem längeren Monologe in Prosa).
Ich bin zwar Selimor in diesem Kleid geborgen
Den Selim selbst getödtet, Ich lebe stets in Sorgen,
Weil ich Aribone hieher gefangen hab'
Man gebe mir die Braut hernach in's Todtengrab.

Aribone (verborgen an der Leiter und der Vorige).
Obschon aus Stambul Haus ich khaiserlich geboren
Weil ich so unverhofft mein Selimor verloren
So ist mein hoher Stand nun keinem Bettler gleich
Weil ich an Liebe arm, der Bettler aber reich.

Selimor.
Was hilft es königlich von Eltern sein gezeugt
Wenn sich vom Vater nichts als nur Verfolgung neigt,
Wann daß ein Prinz, so lebt, stets in dem Grabe liegt
Und sich in jeden Schlaf mit banger Sorg' einwiegt.

Aribone.
Was nutzt das Lieben mich, was hilft mir da mein Klagen

Selimor.
Was nutzt mein Leben mich, und darf es Niemand sagen
Daß ich sei Selimor —

Aribone.
— der mich so herzlich liebt

Selimor.
Ich leb' und bin auch todt —

A r i b o n e.

— Ach Schmerz, der mich betrübt
Und endlich auch mein Herz in's schwarze Grab wird senken
Allwo mir Selimor sein Gegenwart wird schenken
Darnach mein Herz sich sehnt —

S e l i m o r.

Aribone mein Kind
Es bleibt dir Selimor, gleich wie du ihm gesinnt
Muß ich gleich diese Schmach vom Vater jetzt erdulden,
So wird der Himmel doch zu seiner Zeit verschulden,
Und geben mir die Freud' vor (für) den gelittnen Schmerz.

A r i b o n e.

Ach Selimor, mein Kind, mein Schatz, mein Trost mein Herz,
Laß' deine Aribone mit herzlichem Verlangen
Nach tausendfachen Wunsch im Grabe dich umfangen
So wird ihr Herz vergnügt —

S e l i m o r.

— und meins ist Trauer voll
Daß ich hinfüro mich verborgen halten soll.

A r i b o n e.

Der kleine Liebesgott mit seiner scharfen Spitzen
Hat mir mein Herz verwundet —

S e l i m o r.

— wie lang soll ich noch schwitzen.
Den Schweiß von Todesangst.

A r i b o n e.

— o Liebesschmerz, o Noth!
Ach läg' ich in dem Grab bei Selimor auch todt.

S e l i m o r.

Die große Liebesangst beraubt mich fast der Sinnen.

A r i b o n e.

Was soll vor Liebespein ich endlich noch beginnen?
Der Liebste ist schon todt, liegt sieben Jahr im Grab.

S e l i m o r.

Ich glaub nicht, daß ein Mensch mir gleich gelitten hab.
Erst lag ich in dem Grab, hernach wurd' ich getrieben,
Vom Vater in die Flucht —

A r i b o n e.

Ach wär's dabei geblieben
Als man mir Selimor zum Mann versprochen hat,
Was hilft das Weinen mich, mein Klagen kommt zu spat.

S e l i m o r.

Mein Seufzen ist umsonst, denn ich hab selbst gefangen
Aribone, mein Kind —

A r i b o n e.

Mein Hoffnung, mein Verlangen
Der Liebste und die Freud' ist gar getilget aus
Was nutzt die Hochzeit mich, ich wünscht ein Todtenhaus
Mir vor des Königs Saal —

S e l i m o r.

Wie lang soll ich noch schweben
Stets zwischen Angst und Furcht, und ohne Hoffnung leben?
Weil mir mein Vater jetzt will rauben meine Braut,
Die mir der Himmel doch durch seine Macht vertraut.

A r i b o n e.

O Himmel, was sehe ich, ist Dromachus hier?

S e l i m o r.

Ach ihr Götter, was leide ich.

A r i b o n e:

Ach unglückselige Aribone, sollte er diese Anklage gehört haben?

S e l i m o r:

O betrübter Dromachus in Selimor!

A r i b o n e:

Was zweifelhafte Wort redet Dromachus, ich will mich hier noch etwas verbergen und auf sein Thun Achtung geben.

S e l i m o r:

Ach Schmerzen meiner Seele, ach Pein, o Angst.

Wolf Engelbert Graf von Auersperg starb am 28. April 1673. Nach seinem Tode war die Landschaft wenig freigebig gegen die hochdeutschen Komödianten und auch die Jesuitendramen wurden minder unterstützt, als unter ihm, bis in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Gründung eines ständigen landschaftlichen Theaters (1765) die Schauspielkunst im Lande wieder zu hohen Ehren brachte! *)

Zu Händel's Cäcilien-Ode.

Von Franz Grandaur.

Daß Händel nicht selten aus fremden Werken Motive herausgriff, um dieselben seinen eigenen Kompositionen zu Grunde zu legen, ist bekannt genug. Daß sich zwei solcher Anlehen auch in der „Cäcilien-Ode" befinden, ist meines Wissens noch nirgends erwähnt worden. Wenn ich deshalb in Folgendem auf dieses Thema näher eingehe, so geschieht es — wogegen ich mich feierlichst verwahre — keineswegs, um Händel eines Plagiats zu bezüchtigen, sondern lediglich, um einen vergessenen Tondichter wieder in Erinnerung zu bringen. Der Standpunkt, den hierin Chrysander einnimmt und in überzeugender Weise als den einzig richtigen darthut, — dieser Standpunkt ist im Allgemeinen auch der meinige: „Das was er (Händel) Note für Note beibehielt, und das andere, was er in ungeahnter Weise gänzlich neugestaltete, alles ist sein eigen geworden. Wie groß Händel ist, und welche überragende Stellung er den andern Tonkünstlern gegenüber einnimmt, wird durch solche Arbeiten erst recht handgreiflich. Bei genügender Einsicht in das hier vorliegende

*) In Nr. 2, S. 18 ist zu lesen: 1. Sp. 10. Z. v. O. Freunde statt: Fremde; 16. Z. v. U. Bemühung statt: Bewerbung; 2. Sp. 7. Z. v. O. meist statt: nicht; — ferner S. 19: 2. Sp. 3. Z. v. U. Feltingerus statt: Feltongerus; 2. Sp. 6. Z. v. U. excorilatore statt: excoslatore.

Verhältniß kann der Gedanke an Beraubung gar nicht aufkommen, und nicht minder gewiß ist es, daß es nicht Uebermuth war, was ihn zu solcher Umarbeitung trieb. Es war der Drang seiner künstlerischen Natur, Tongedanken, die er in halber Gestaltung und, was damit gewöhnlich zusammenhängt, auf einem ihnen fremden Gebiete liegen sah, nicht untergehen zu lassen. Daß er sogleich erkannte, wo sie hingehörten, daß sie ihm nun ohne weiteres in vollkommener Gestalt und als Verkündiger großer Begebenheiten vorstanden, das ist das Unbegreifliche dabei. Hier wirkte sein Geist wie eine Naturgewalt, die alle berechnende Ueberlegung weit hinter sich läßt. Diese Arbeiten bilden das kunsthistorische Maß für Händel's Genius. — — — Und wenn Händel aus Kirchen-, Instrumental- und Kammerstücken, eigenen und fremden, Oratorien baute, was that er denn anderes, als was Shakespeare that, wenn dieser aus Novellen, Schauspielen, Chroniken und Liedern seine Dramen gestaltete?" (Chrysander's „Händel", Thl. I., S. 176.)

An dieser von edler Begeisterung durchdrungenen Vertheidigung ist nur das Eine zu tadeln, daß sie allzusehr auf Kosten der kleineren Meister geführt wird *): denn mit der allgemeinen und überdies noch unerwiesenen Behauptung, Händel habe nur solche Tongedanken aufgegriffen, die er „in halber Gestaltung" und „auf einem ihnen fremden Gebiete" angetroffen, geschieht wohl manchem der vor und neben Händel wirkenden Tonkünstler entschiedenes Unrecht. So auch in diesem Falle dem Komponisten der „Componimenti musicali per il Cembalo", Theophil Muffat (1690 — ?). Händel benützte aus dem an graziösen und melodievollen Klavierstücken reichen Werke (es enthält sechs Partiten und eine Chaconne) zwei Nummern aus der ersten Partite: die vierte Piece (Air) und die achte (Finale). Beide Stücke halten sich genau an die zweitheilige Suiten-Form (der sich nur am Schlusse des zweiten Theiles die sogenannte Ripresa minore beigesellt), erfüllen alle Anforderungen hinsichtlich eines zierlichen, wohlproportionirten Baues, muthen dem Instrumente, für das sie geschrieben, nirgends etwas zu, das seinem eigenartigen Charakter widerspräche, und zeichnen sich vor allen Dingen durch ebenso originelle als schöne Erfindung aus. Wenn nun Händel diese Kompositionen aufgriff, um daraus in seiner Art breitangelegte Tonstücke zu gestalten, so haben wir sicherlich kein Recht, aus einer solchen Thatsache auf die größere oder geringere Mangelhaftigkeit der zu Grunde gelegten Arbeit zu schließen, zumal wenn sich wie hier außer der Identität der Themen so gut wie gar keine Vergleichungspunkte bieten. Oder sollen wir etwa mit demselben Maßstabe, womit große chorische Werke zu messen sind, die anmuthigen Nippes einer Klaviersuite messen? — Ich fürchte, das wird nicht gehen.

An den in Rede stehenden Kompositionen Muffat's wurde soeben deren schöne und originelle Erfindung gerühmt, ein Lob, das die Verehrer Händel's nur so lange für überschwenglich halten werden, bis sie erfahren, daß beide Piecen nichts Geringerem zu Grunde liegen, als dem Chor „Durch Harmonie, durch heil'ge Harmonie" (Nr. 4) und der Arie „Der Flöte Klageton" (Nr. 8). Für ersteren benutzte Händel jenes Finale. Ein Vergleich beider Werke überhebt mich aller weiteren Worte:

Muffat: *)



*) Wie denn Chrysander, in seiner einseitigen Biographen- und Kommentator-Begeisterung, überhaupt Allen die vor, neben und nach Händel komponirt haben, Unrecht thut. A. d. R.

*) Zur Vereinfachung des Druckes sind sowohl hier als in dem gleich mitzutheilenden „Air" die ebenso zahlreichen als mannigfaltigen Verzierungen weggelassen.

Händel:



Ueber die Benutzung der anderen Piece zum Air (Nr. 8) kann gleichfalls kein Zweifel herrschen, obwohl hier die Komposition Muffat's mit der Händel's viel inniger verwoben ist, als im ersten Falle. Auch hier werden die Noten den schlagendsten Beweis liefern:

Air von Theophil Muffat.







Zum Vergleich hiemit seien nur noch einige Stellen aus der Händel'schen Arie Nr. 8 angeführt:

Takt 24—29.



u. s. w.

Takt 71—73.



Der zweite Theil der Arie beginnt wie oben bei Muffat gleichfalls mit der Versetzung des Motivs in die Parallel-Dur-Tonart:

Takt 51. 

Daß das Muffat'sche Klavierstück, das sich außer an den angeführten Stellen auch in Takt 7—14 und im Nachspiele wieder findet, sonach das Hauptgerüste der Händel'schen Arie bildet, liegt auf der Hand.

Der allenfallsige Einwurf, die Sache könne sich ja auch umgekehrt verhalten, und Muffat zu seinem ohne Angabe des Druckjahres erschienenen Werke die „Cäcilien-Ode" benutzt haben, ist leicht zu widerlegen. Gesetzt die „Componimenti" wären erst im J. 1740 erschienen — später kann es nicht gewesen sein, weil sie dem Kaiser Karl VI. gewidmet sind und dieser im Oktober dieses Jahres starb — so ist es doch höchst unwahrscheinlich, daß Muffat die im Dezember 1739 zu London erschienene „Cäcilien-Ode" in aller Eile plagirt habe. Noch beweiskräftiger ist der Umstand, daß in der obenerwähnten (damals einzigen) Ausgabe des Händel'schen Werkes nur die Einzelgesänge enthalten sind, folglich Muffat den Chor Nr. 4 unmöglich zu seinem „Finale" benutzen konnte. — In welchem Jahre die Componimenti erschienen sind, vermag ich allerdings nicht genau zu bestimmen. Sicher ist nur so viel, daß sie nicht, wie man aus einer etwas dunklen Notiz in Gerber's neuem „Tonkünstler-Lexikon" zu schließen versucht ist *), schon 1726 ausgegeben wurden, weil nach Paul von Stetten's „Gewerbe- und Handwerksgeschichte" Christian Leopold seinen Musikverlag erst 1726 nach dem Tode seines Vaters begründete. Daß sie auch in den nächstfolgenden Jahren noch nicht erschienen sind, läßt sich aus einer Stelle des „an den geneigten Leser" gerichteten Vorwortes ersehen: „Nebstdem habe ich zu meinem Glück den unserer Zeit sehr berühmten und bekannten Kupferstecher und Verleger angetroffen u. s. w." Der Verlag Chr. Leopold's müßte also schon vor dem Muffat'schen Werke eine Reihe gesuchter Kompositionen aufzuweisen gehabt haben, was jedenfalls eine mehrjährige Thätigkeit voraussetzt.

Am wahrscheinlichsten werden die „Componimenti" zwischen 1735 und 1738 erschienen sein. In der Dedikation sagt Th. Muffat, daß die „Componimenti" die Frucht seien seiner dreißigjährigen Studien bei dem kaiserlichen Kapellmeister Johann Joseph Fux. Die Annahme, daß diese Lehrzeit im J. 1704 begann, scheint mir die natürlichste: Th. Muffat erhält einen andern Lehrer, nachdem sein erster gestorben war. Dieser erste Lehrer aber war bekanntlich sein Vater Georg Muffat, der als Kapellmeister zu Passau am 23. Februar 1704 starb.

Viel früher als 1704 kann der Unterricht bei Fux nicht begonnen haben, weil Th. Muffat um diese Zeit erst vierzehn Jahre alt war, viel später deshalb nicht, weil die Art und Weise, wie des berühmten Verfassers des „Gradus ad parnassum" in der obenerwähnten Dedikation gedacht wird, darauf schließen läßt, daß derselbe zur Zeit des Erscheinens der „Componimenti" noch aktiv war *), während schon 1739 Scheibe im 59. Stücke seines „kritischen Musikus" von „den ersten Begebenheiten des ehemaligen kaiserlichen Oberkapellmeisters, eines berühmten Fuxens" spricht.

So mag es denn wohl möglich sein, daß Händel gerade zur Zeit, da er sich zur Komposition der „Cäcilien-Ode" anschickte, mit andern Novitäten aus Deutschland auch die „Componimenti" Theophil Muffat's erhielt.

Theater und Musik in Graz.

Repertoir- und Personalverhältnisse in Schauspiel und Oper. Gäste. — Das künftige Thaliatheater. — Konzertsaison.

!! — Wir haben die äußere finanzielle Lage unserer Bühne und unseres Theaterdirektors in diesen Blättern schon wiederholt besprochen, und können nur wiederholen, was schon in unserem Berichte vom ersten Semester 1863 bemerkt wurde, nämlich, daß sich in dieser Hinsicht noch immer Alles in statu quo befindet, der, wie bekannt, bis Ostern 1864 dauern wird, und daß ungeachtet dieser ungünstigen Verhältnisse dennoch so manches Tüchtige geleistet wird, dem man die Wirthschaft nicht ansieht. Wir befinden uns auf der goldenen Mittelstraße. Niemand hat Ursache, unser Theater bei längerer unparteiischer Prüfung schlecht, aber auch Niemand, es vorzüglich zu finden, man darf eben den Vergleich weder mit Wandertruppen auf improvisirten Bretterbuden, noch mit Hofbühnen etwa gar, wie so

*) Der schnell fertige Hr. Fetis hat in seinem biographischen „Lexikon" besagte Notiz wirklich in diesem Sinne ausgebeutet, und gibt so für die „Componimenti" nicht nur ein unrichtiges Druckjahr, sondern auch einen falschen Druckort an, nämlich Wien statt Augsburg

*) — — sotto la condotta del sempre celebre, e giammai a bastanza lodato G. G. Fux supremo Maestro di Capella di V. M.— —

häufig geschieht, mit dem Burgtheater, oder Hofoperntheater anstellen, sondern mit Bühnen gleichen Ranges.

Das Repertoir steht zur Leistungsfähigkeit der Mitglieder in ziemlich richtigem Verhältnisse; wir haben auch die Frage schon wiederholt besprochen: Was nützen hohe Aufgaben, die dann bei besonders mangelhafter Ausführung nur dazu dienen, den Spruch zu illustriren, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt sei?

Mit der Oper haben wir die meiste Ursache zufrieden zu sein. Seit 1. Juli 1863 wurden gegeben:

Opern und Operetten: „Die Jüdin" (2 Mal) — „Der Troubadour" (3 Mal) — „Maurer und Schlosser" — „Robert der Teufel" (2 Mal) — „Das Pensionat" (3 Mal) — „Don Juan" — „Stradella" — „Wilhelm Tell" (3 Mal) — „Martha" — „Die weiße Frau" — „Dinorah" (5 Mal) — „Norma" (2 Mal") — „Die Zigeunerin" — „Faust" (7 Mal) — „Der Waffenschmid von Worms" — „Heinrich der Fünfte" (vom hiesigen Kapellmeister Rafael) (2 Mal) — „Die beiden Schützen (5 Mal) — „Othello" (2 Mal) — „Rigoletto" (3 Mal) — „Lucia" (2 Mal) — „Montecchi und Capuletti" (2 Mal) — „Der Ehemann vor der Thüre" (3 Mal) — „Die Stumme von Portiri" (2 Mal) — „Die Hugenotten" — „Tannhäuser" — „Fidelio" (4 Mal) — „Meister Fortunio" — „Zampa" — „Freischütz" (2 Mal) „Orpheus in der Unterwelt" (3 Mal) — „Czar und Zimmermann" — „Der Liebestrank" — „Des Adlers Horst" (2 Mal) — „Lohengrin" (5 Mal) — „Witwe Grapin" (2 Mal). — Gegenwärtig machen die Reprisen des „Lohengrin", der musikalisch würdig und scenisch prächtig zur Aufführung kommt, am meisten von sich reden.

Lustspiele: „Der Sohn auf Reisen" — „Der Verschwiegene wider Willen" oder „Die Fahrt von Berlin nach Potsdam" — „Wie denken Sie darüber?" — „Man soll den Teufel nicht an die Wand malen" — „Ehestands-Invaliden" — „Witzigungen" oder „So fesselt man die Gefangenen" — „Erziehungsresultate" — „Die Schwäbin" (2 Mal) — „Der Pariser Taugenichts" — „Der Weg durch's Fenster" (3 Mal) — „Von Sieben die Häßlichste" — „Das Urbild des Tartüffe" — „Das Gefängniß" — „Doktor Robin" — „Er muß auf's Land" — „Er experimentirt" — „Eine kleine Gefälligkeit" — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten" — „Der Freund der Frauen" — „Der Frauen wahre Stärke" (2 Mal) — „Eine kleine Erzählung ohne Namen" (Fr. Rettich als Gast) — „Regen und Sonnenschein" — „Mylord Cartouche" (3 Mal) — „Das Lügen" — „Cato von Eisen" (Hr. Fichtner als Gast) — „Die ersten Schneeflocken" (von Graf [X] Emerich Stadion) — „Häusliche Studien".

Schau- und Trauerspiele. „Uriel Acosta" — „Sie ist wahnsinnig" — „Die Räuber" — „Othello" — „Die Waise aus Lowood" — „Maria Stuart" — „Der Sonnwendhof" (2 Mal) — „Ein deutscher Krieger" — „Die Karlsschüler" — „Essex" — „Hinko der Freiknecht" mit Vorspiel „Der jüngere Sohn" — „Deborah" — „Die Schule des Lebens" — „Zriny" (2 Mal) — „Der Lumpensammler von Paris" — „Die Eine weint, die Andre lacht" — „Der Fabrikant" — „Kabale und Liebe" — „Der Landsturm in Tirol" oder „Die Seelenjäger" — „Die Valentine" — „Mathilde" — „Ein Mutterherz" oder „Das Weib aus dem Volke" — „Der Müller und sein Kind" — „Wallensteins Tod" (2 Mal) — „Hero und Leander" (Schiller's Ballade im Kostüm gesprochen von Fr. Rettich) — „Die Furcht vor der Freude" (Fr. Rettich) — „Das bemooste Haupt" — „Die Vorleserin" — „Die öffentliche Meinung" — „Egmont" — „Dorf und Stadt".

Possen. „Schneider Fips" oder „Die gefährliche Nachbarschaft" (Hr. Knaack als Gast) — „Pächterin und Barbier" oder „Die Kunst geliebt zu werden" (Hr. Knaack) — „Ein Jagdabenteuer" oder „Die gefoppte Gerichtsperson" (2 Mal) — „Ein Vorstadtschneider" oder „Der dreizehnte Mantel" — „Monsieur Herkules" (2 Mal) — „Das Mädl aus der Vorstadt" — „Ein gebildeter Hausknecht" oder „Verfehlte Prüfungen" (2 Mal) — „Doktor Faust's Hauskäppchen" — „Liebesgeschichten und Heirathssachen" — „Unverhofft" (2 Mal) — „Die schlimmen Buben in der Schule" — „Umsonst" (2 Mal) — „Die Leiden eines Choristen" — „Der gemüthliche Teufel" — „Vom Juristentage" (2 Mal) — „Der verwunschene Prinz" — „Eulenspiegel als Schnipser" — „Der Zerrissene" — „Tannhäuser-Parodie" (3 Mal) — „Eulenspiegel" — „Kling, kling" — „Der Talisman" — „Der Alpenkönig" — „Zwölf Uhr" (2 Mal) — „Eine neue Einrichtung" oder „Meubel-Fatalitäten" — „Hutschenreiter Sohn und Kompagnie" (2 Mal) — „Die Vorlesung bei der Hausmeisterin" — „Die Domestikenstreiche" (2 Mal) — „Guten Abend Herr Fischer" oder „Der Vampyr" — „Es war die Kathi" — „Romeo auf dem Advokaten-Bureau" — „Hutmacher und Strumpfwirker" — „Zum ersten Male im Theater" — „Die Milch der Eselin" (2 Mal) — „Die Jagd

nach dem Strohhute" (2 Mal) — „Einen Jux will er sich machen" — „Die lebendig todten Eheleute" — „Lumpaci-Vagabundus".

Lebens-, Genre- und Charakterbilder, Volksstücke u. s. w. „Die Wiener in Paris" oder „Der zwölfte Februar" — „Hermann und Dorothea" — „Der Verschwender" — „Der Diamant des Geisterkönigs" — „Der alte Infanterist und sein Sohn, der Husar" (2 Mal) — „Die Grille" — Tableaux von Paul Hoffmann (4 Mal) — „Ein ehemaliger Trottel" — „Zwei Mann von Heß" — „Sylphide das Seefräulein" — „Unter der Erde" — „Die Gebrüder Foster" — „Der Wildschütz und die Sennerin" oder „Der Kapitalschuß" (5 Mal) — „Acht Stunden nach der Hochzeit" (4 Mal) — „Germanias Siegesfeier" von J. Zwiedineck v. Südenhorst — „Die schöne Klosterbäuerin" — „Ein Judas von Anno neun" — „Die Zaubergeige" (2 Mal) — „Wo steckt der Teufel?" — „Ein Wort an den Minister" (3 Mal) — „Fesche Geister von Anno dazumal".

Gehen wir nun zur Besprechung der darstellenden Kräfte über, so ist zunächst einiger Veränderungen zu gedenken, die im Laufe dieses Semesters im Personalstatus eingetreten sind, theils Abgänge, theils neue Engagements. — In der Oper wurde nach einigen mehr oder minder glücklichen Proben (Frl. Dolfie, Fr. Schröder-Chalaupka) Fr. Hartmann-Zottmeier, welche vor ein paar Jahren schon längere Zeit uns angehörte, engagirt. Mag ein Vergleich mit früher vielleicht eine kleine Abnahme von Feuer und Stimmfrische ergeben, so hat dagegen die sangliche Reife, das künstlerisch Durchdachte der dramatischen Auffassung entschieden zugenommen, und wir haben alle Ursache, mit dieser Sängerin vollkommen zufrieden zu sein; sie ist musikalisch durchgebildet, hat eine gut geschulte Koloratur, trifft den dramatischen Charakter im Gesange und in der Darstellung und man darf von ihr sagen, daß sie fast jede Partie hebt oder ihr doch schöne Seiten abgewinnt. Um an einzelne Leistungen zu erinnern, muß ganz besonders ihr Fidelio rühmend hervorgehoben werden, und es gereicht der Sängerin zur doppelten Ehre, daß es eben solche Kernmusik ist, die sie zu ihren besten Leistungen zählt. Als Gretchen in Gounod's „Faust" ist Fr. Hartmann zu frauenhaft in der Darstellung und zu wenig einfach im Gesange; auch liegt ihr namentlich der letzte Akt nicht gut in der Stimme, was sehr scharf klingende Ton-Einsätze zur Folge hat. Als ihre schwächste Leistung erschien uns die Norma. — Auch mit dem Alt-Part wurden Versuche gemacht; jetzt haben wir Frl. Hoffmann im Besitze einer sehr schönen Stimme; das Fräulein kann eine vorzügliche Sängerin werden, wenn es den Tadel der Lokalkritik nicht als Entmuthigung aufnimmt, sondern von dem Spruche ausgeht: „Durch Fehlen lernt man".

Im Schauspiele ist neu: Hr. Lesser als Liebhaber und jugendlicher Held und Frl. Wengraf für's naive Fach. Beides keine Errungenschaften. Wenn auch Hr. Lesser zuweilen Talent durchblicken läßt, so wird dieser Hoffnungsstrahl durch eine Menge Uebles wieder verhüllt. Gerade die Hauptsache des Liebhabers, den Vollzug irgend einer Huldigung, bringt dieser Schauspieler ohne alle Natürlichkeit und Wärme vor, und spielt er irgend einen Fürsten oder sonst eine vornehme Rolle, so fehlt Alles, was uns die Illusion dieses Ranges bieten könnte. Störend ist für uns auch der fremdländische Akzent in der Aussprache. Frl. Wengraf ist selten auch nur ein Theil von dem, was sie sein soll, außer sie gibt die dreiste, aufdringliche Koketterie eines von sich eingenommenen Stubenmädchens; denn diesen Ton tischt uns das Fräulein für Naivetät auf, und da gibt es denn doch genug Rollen, in denen man sich das unmöglich gefallen lassen kann. Mundverzerren und Augenverdrehen sind weder Attribute des Naiven, noch der anmuthigen, feineren Koketterie. Es thut uns um so mehr leid, so hart tadeln zu müssen, weil Frl. Wengraf in einigen Rollen gezeigt hat, daß sie ganz anders, daß sie mit Mäßigung und Feinheit spielen kann, und dann gewiß mit Erfolg, da sie eine routinirte Darstellerin ist, welche den immer selteneren Vorzug hat, gut zu memoriren. Frl. Wengraf spielt nicht geistlos, sondern mit immerwährend derber Auffassung, auf die ein guter Regisseur wohl aufmerksam machen sollte. — Verlassen hat uns Frl. Roth, ein viel verwendbares, in vielen Rollen sehr wirksames Talent, welches zu keinem bedeutenden Aufschwunge für höhere Rollen gelangte, aber ungemein fleißig war, nie etwas entschieden verfehlte, deutlich, mit Ausdruck und Innigkeit, leicht und natürlich spielte, und besonders junge Gattinnen im Lustspiel allerliebst darzustellen wußte. An ihre Stelle trat Frl. Charles, ein Fräulein von ganz anderen Eigenschaften, lebendige Romanheldin, immer zu erhaben, krankhaft und schwerfällig sentimental, bei aufmerksamer Mäßigung in dieser Richtung sehr brav, und eine sehr schöne Bühnenerscheinung. Neu ist ferner Hr. Folnes, ein im Ganzen guter Schauspieler, nur zu steif, zu geziert in der Rede, und zu wenig objektiv, sehr häufig nur sich spielend. Frl. Thomola, ein noch sehr junges Mädchen, erst einige-

male aufgetreten, hat entschieden Talent und Beruf für die Kunst gezeigt.

Hr. Tewele hat uns mit dem neuen Jahre verlassen, er ist dem Vernehmen nach an der Münchner Hofbühne engagirt; er genoß in Graz viele Sympathien und war nur ein allzu verwendbarer Schauspieler; d. h. sein Rollenfach ist zu ausgedehnt, und leider verbindet sich eine solche Mannigfaltigkeit allzu häufig mit dem Mangel an Gediegenheit. Hr. Tewele ist ein unbestrittenes Talent, aber sein eigentliches Feld ist nur das Lustspiel, wo er köstliche Gestalten schafft. Für's Ernste schadet ihm sein tänzelnder Gang, und wenn er sentimental sein will, wird seine Stimme unmännlich süßlich.

An Gastspielern hatten wir die HH. Hallenstein und Harry-Meyer, die im Sommer vor leeren Bänken klassische Stücke spielten und zwar größtentheils gut spielten; Hrn. Knaack in seiner bekannten derben Manier, die bei gewaltiger Virtuosität an die Grenzen der Aesthetik gelangt, Fr. Rettich, die keines Lorbeerblattes mehr von einem Grazer Referenten zu ihrem Kranze mehr bedarf; Fr. Herzfeld-Groß (einmal in „Cato von Eisen", Wohlthätigkeitsvorstellung), die uns als Frl. Herzfeld verließ, und die wir so gerne wieder begrüßen würden, eine Dame von einer im Leben höchst anmuthigen, auf der Bühne aber allzu großen Bescheidenheit, die an dem Abend sehr einnehmend spielte mit Hrn. Fichtner, dem Muster von Liebenswürdigkeit, Würde und männlicher Gluth, lauter Vorzüge, an denen wir nur nippen durften, während Wien sie so voll genießen kann.

Unsere gewöhnlichen Kräfte: in der Oper: die Damen Klettner, Stieger, die HH. Groß, Eghart, Lorrmann, Hirsch, Prelinger, Eppich; im Schauspiele die Damen: Schweigert, Müller, Dorville, Stauber, Krammer, glauben wir schon im ersten Semester 1863 besprochen zu haben. Frl. Schweigert ist und bleibt unsere Krone.

(Schluß folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

14. — 20. Januar: „Die Eine weint, die Andre lacht" und „Die Schraube des Glücks". — „Des Meeres und der Liebe Wellen". — „Der Fabrikant" und „Nur Mutter". — „Die Schraube des Glücks" und „Der verwunschene Prinz". — „Zwei Pflegetöchter", L. in 3 A. und „Die Dienstboten", Genrebild in 1 A., beide von Benedix, beide neu (2 Mal). — „Nicht schön", „Die Schraube des Glücks" und „Wenn man nicht tanzt".

7. — „Des Meeres und der Liebe Wellen" ging am 15. d. M., dem Geburtstage des Dichters, über die Bretter des Burgtheaters. Die Darstellung war die bekannte. Fr. Gabillon hatte die Hero beibehalten und wir sind weit entfernt uns darüber zu beklagen, denn diese Rolle bleibt eine ihrer besten. Ließe sich auch noch Manches ihrer Darstellung hinzuwünschen — eine bedeutendere Vertiefung in die hochpoetische Aufgabe, ein deutlicheres, wenn auch nicht schärferes, Hervorheben manches psychologisch interessanten Zuges, — hinwegwünschen möchten wir nichts Wesentliches; der gedämpfte Gesammtton, in den Fr. Gabillon ihre Leistung hüllt, ist ein sehr zutreffender, die wunderbar feinen Linien der schönen Dichtung werden durch sie nirgends verrückt. In ihrem Zauber läßt sich's, wenn diese Hero redet, ungestört schwelgen.

Anmuthsvoll steht neben Hero die Janthe des Frl. Bognar. Dagegen gibt Fr. Kronser Hero's Mutter mit einem zudringlichen Pathos, der für diese stille Dulderin am allerwenigsten paßt.

Minder als Fr. Gabillon befriedigten die Repräsentanten der männlichen Hauptrollen. Zum Leander wünschten wir uns die jüngere und weichere Gestalt, das frischere und biegsamere Spiel des Hrn. Sonnenthal. Aus dem Naukleros des Hrn. Baumeister guckt wohl immer etwas störend der Lustspiel-Bonvivant heraus. Doch fand auch mancher Moment eine gelungene Ausführung und wäre überdies eine andere Besetzung nicht gut möglich, außer etwa durch Hrn. Gabillon. Was den Oberpriester des Hrn. Förster betrifft, so schwankt seine Leistung ohne merkliche Vermittlung zwischen den Gegensätzen der prinzipiellen Härte und der persönlichen Güte, welche Hr. Anschütz so überzeugend zu verbinden wußte.

Von den kleineren Rollen war der Tempelhüter neu besetzt und zwar durch Hrn. Lewinsky. Die Neubesetzung war längst eine Nothwendigkeit, — gegen die Auffassung des genannten Künstlers aber möchten

wir einwenden, daß wir uns in diesem Tempelhüter nicht einen geschäftig trippelnden, sondern einen ernst einherschreitenden Alten, nicht einen einfältig wachsamen Diener, sondern einen seiner Würde wie seines sicheren Blickes bewußten Wächter denken, eine kalt trotzige Erscheinung, die zugleich etwas von der unheimlichen Ruhe des Oberpriesters angezogen hat. — Hr. La Roche als Hero's Vater spielt seine kleine Scene meisterlich. Die Ausstattung des Stückes in Allem, namentlich was auf den Tempeldienst Bezug hat, den Statistenchor und des Oberpriesters karge Gewandung mit einbegriffen, ist von fast störender Armseligkeit.

Daß das Stück zum Geburtstage (dem 73.) des greisen Dichters gegeben wurde, haben wir bereits gemeldet. Ob ein ziemlich schwacher aber ausdauernder Applaus nach dem ersten Akte und am Schluß dem Dichter oder der Darstellerin der Hero galt, wagen wir nicht zu entscheiden. Keinesfalls aber können wir von einer besonders „weihevollen Stimmung" seitens des Publikums berichten; vielmehr wurden mehrfach hochpoetisch naive Stellen — wie wir's von unserem Parterre leider gewöhnt sind — mit unpassendem Lachen begleitet. So viel zur Steuer des historischen Thatbestandes. Es versteht sich von selbst, daß damit keinerlei Tadel gegen die Dichtung, und unsererseits keine Gleichgiltigkeit gegen den Dichter ausgedrückt werden soll. Ganz im Gegentheil. Nur wird die Verehrung, welche die „Recensionen" Grillparzer gewidmet und schon seit Jahren bei allen Gelegenheiten bethätigt haben, in unserem Sinne dadurch nicht gesteigert, daß es den Vätern unserer Reichshauptstadt endlich eingefallen ist, einem Dichter dieselbe Ehre zu erweisen, die sie sonst den jeweiligen Machthabern oder andern vom Schicksal Begünstigten zu Füßen legten.

Φ. — Roderich Benedix ist wohl neben Fr. Birch-Pfeiffer die bewährteste Stütze des deutschen Repertoirs in den letzten Dezennien gewesen. Es war daher eine Pflicht der Dankbarkeit, welche unbedingte Billigung verdient, wenn die meisten deutschen Bühnen das fünfundzwanzigjährige Schriftsteller-Jubiläum eines Mannes gefeiert haben, welcher den Direktionen gute Einnahmen, den Schauspielern dankbare Rollen und dem Publikum vergnügte Abende in bedeutender Anzahl verschafft hat. Das Burgtheater durfte dabei nicht zurückbleiben, denn seit Jahren fehlte der Name Benedix nie in seinem Repertoir. Wir erinnern nur an „Doktor Wespe", „Der Vetter", „Das Gefängniß", „Der alte Magister", „Mathilde", „Das Lügen", „Ein Lustspiel", „Die Hochzeitsreise", „Eigensinn", „Die Eifersüchtigen", „Die Stiefmutter", „Der Störenfried" u. s. w.

Diesen Stücken reihen sich die beiden am 18. gegebenen Novitäten bestens an. „Die Dienstboten" waren schon von den Vorstadtbühnen her bekannt, wo sie, wie uns dünkt, einen entsprechenderen Rahmen gefunden hatten; wenigstens waren dort Wirkung und Erfolg dieser nach der Natur gezeichneten Genrebilder aus dem Domestikenleben größer als im Burgtheater. So sonderbar es scheinen mag, so müssen wir auch offen bekennen, daß die Darstellung im Burgtheater hinter jener desselben Stückes im Theater an der Wien zurückblieb. Die jetzige preußische Hofschauspielerin Fr. Frieb-Blumauer gab damals die Köchin und Hr. Findeisen den Kutscher, und zwar beide in höchst origineller und drastisch wirksamer Weise, während jetzt die erstaunlich matten Leistungen der Fr. Haizinger und des Hrn. Beckmann kein rechtes Leben in das Ganze brachten. Recht frisch, kräftig und natürlich spielte Hr. Schöne den Reitknecht, mit sprudelnder Lebhaftigkeit Frl. Kratz das Milchmädchen, sehr gut Hr. Ferrari den Bäckerjungen. Die Rollen des Kammerdieners, der Kammerfrau und des Stubenmädchens waren durch Hrn. Franz Kierschner, Frl. Grafenberg und Frl. Mathes entsprechend besetzt, letztere that nur zuweilen etwas zu vornehm. Das Ganze ging präcis zusammen, allein wie schon bemerkt, es fehlte doch das eigentliche Leben und das Publikum konnte sich mit dem besten Willen nicht recht erwärmen.

In dem dreiaktigen Lustspiele „Zwei Pflegetöchter" gehörte wirklich das ganze Talent und die große Routine Benedix's, unterstützt durch eine treffliche Darstellung dazu, um über die aufgethürmten Unwahrscheinlichkeiten hinwegzukommen. Ein Mädchen, welches nach dem Tode ihrer Pflegeältern obdachlos Nachts auf der Straße herumirrt, sucht Schutz bei dem ersten Manne, dem sie begegnet. Dieser bringt sie als Gesellschafterin zu einer Dame. In dieser Dame erkennt nun der Mann seine Frau, die er vor zwanzig Jahren verlassen hatte, und es stellt sich heraus, daß das Mädchen beider Tochter ist, die gleich nach ihrer Geburt verloren gegangen war. Trotz der Voraussetzung eines so starken Glaubens an die Macht und Geschicklichkeit des Zufalls und trotz der drei auf einander folgenden, so gefährlichen Erkennungsscenen hat das Stück interessirt, unterhalten und gefallen. Der Grund dafür ist nebst der geschickten Mache und dem leichten fließenden Dialog, die, wenn auch nicht tiefe doch sichere und wahre Charakterisirung sämmt-

licher Personen. Freilich kommt dabei viel auf Rechnung der Darstellung, welche im Ganzen wie im Einzelnen eine vortreffliche genannt werden kann.

Hr. Meixner, als gutherziger aber abenteuerlicher alter Knabe, welcher aus Furcht seine persönliche Unabhängigkeit zu verlieren, es nirgends ausgehalten hat, selbst seiner Frau durchgegangen ist, und es nach zwanzig Jahren nicht weiter gebracht hat als zum armen Sprachlehrer, Hr. Fichtner als bureaukratischer Philister, welcher nichts achtet als seine Vorgesetzten, und nichts berücksichtigt als seine Stellung, bis endlich die Liebe seine ganze Beamtenmoral über den Haufen wirft, und er sich schämt, eine Schlafmütze zu sein, Frl. Baudius als verzärteltes, ungezogenes Mädchen und Fr. Hebbel als eifersüchtige Frau, die, nachdem der Mann ihr ausgerissen, ihre Eifersucht auf ihr verwöhntes Pflegekind überträgt, bildeten ein Quartett, wie sich Hr. Benedix kein besseres wünschen kann. Wir haben absichtlich Frl. Bognar nicht mit den Andern genannt. Ihr war die schwierigste und undankbarste Aufgabe zugefallen. Um über den überaus heiklichen ersten Akt hinwegzugleiten, bedarf die Darstellerin der Wilhelmine des ganzen Zaubers echter Weiblichkeit, und einer wahren inneren Unbefangenheit; welcher technischen Gewandtheit es andrerseits bedarf, um zwei Erkennungsscenen, wie sie im dritten Akte vorkommen, ohne Unfall durchzubringen, das kann wohl nur derjenige vollständig begreifen, welcher selbst der Schauspielkunst nicht ganz fremd ist. Die Bestätigung, daß Frl. Bognar die Klippen des ersten, wie jene des letzten Aktes siegreich zu umschiffen wußte, ist wohl das größte Lob, welches wir ihr nach beiden Richtungen hin spenden können.

Das Publikum war sehr animirt und der warme Hervorruf des Dichters (für welchen Hr. La Roche dankte) zeigte deutlich, daß der Beifall nicht allein der Novität galt, sondern daß das Publikum Hrn. Benedix bei Gelegenheit seines Jubiläums seine Theilnahme und Anerkenung überhaupt bezeugen wollte.

Operntheater.

7. — 20. Jänner: „Martha". — „Lohengrin". — „Der Postillon von Lonjumeaux". — „Der Freischütz". — „Robert und Bertrand". — „Die Jüdin". — „Margarethe". — „Robert der Teufel". — „Hernani". — „Esmeralda" (2 Mal). — „Dom Sebastian". — „Der Troubadour". — „Der fliegende Holländer". — Frl. Friedberg: Helene und Esmeralda a. G.

Φ. — Wieder ein zweiwöchentliches Repertoir und nicht eine Opernaufführung, über welche es sich der Mühe lohnte etwas zu sagen. Es ist nur ein Feld, auf welchem das Operntheater einige Thätigkeit entwickelt und etwas Abwechslung bietet: das ist das Ballet. Während Frl. Couqui's Urlaub nimmt Frl. Friedberg ihre Stelle ein. Sie begann ihr Gastspiel mit der Helene und gab dann zwei Mal die Esmeralda. Frl. Friedberg hatte bereits bei ihrem früheren Hiersein die Gunst des Publikums errungen, für uns war sie eine neue Erscheinung, die uns auf das angenehmste überrascht hat.

Die Helene wird von Frl. Friedberg nicht nur getanzt, sondern, so viel es der enge Rahmen zuläßt, auch gespielt. Sowohl Tanz als Mimik hatten etwas wirklich sinnlich Verführerisches und dabei entschieden diabolisch Wildes. Die Wirkung wäre aber eine noch weit größere, wenn die Ensembletänze damit im Einklang ständen. Wenn man an die tollen übermüthigen Bachanalien der Grisetten in den „Karnevals-Abenteuern" denkt, so begreift man nicht, warum diese Höllengeister so geziert, schwerfällig und schläfrig herumhüpfen.

Auch als Esmeralda leistet Frl. Friedberg Vorzügliches. Freilich darf man dabei nicht an die geniale Leistung der Elsler zurückdenken, welche mit ihrer bezaubernden Einfachheit, fern von jeder Uebertreibung, oft mit einem Blicke oder einer leisen Handbewegung die größte Wirkung erzielte. Das Spiel des Frl. Friedberg ist ein mehr äußerliches, und die Farben sind zuweilen etwas grell aufgetragen, immerhin aber ist jenes sehr effektvoll und jedenfalls dem gänzlichen Abgang jeder Mimik, der jetzt vorherrschend ist, vorzuziehen. Daß ihr der zweite Theil der Rolle, wo das tragische Element vorherrscht, besser gelang, als der erste, findet in der Persönlichkeit der Künstlerin, welcher das Naive, Zarte, Liebliche ferner liegt, seine Begründung.

Was den Tanz betrifft, so entwickelt Frl. Friedberg eine erstaunliche Muskelkraft, Sicherheit und Aplomb, und ist trotz ihrer hohen Statur nie ungraziös, wobei der vollendet schöne Körperbau ihr sehr zu statten kommt. Weniger ausgebildet scheint hingegen das, was wir die Koloratur des Tanzes nennen möchten.

Statt des erkrankten Frl. Millerschek gab Frl. Lamare die Fleur de Lys und führte ihre Tänze in sehr entsprechender Weise aus. Von Mimik hat aber Frl. Lamare keine Ahnung. Die übrige Besetzung ist bereits in diesen Blättern besprochen worden.

Carltheater.

18. Januar: Zum ersten Mal: „Zu schlau", L. in 1 A. nach dem Französischen von Karl Stubenrauch — 16.: „Glück, Mißbrauch und Rückkehr", Volksposse mit Gesang in 5 A. von Nestroy (neu in Scene gesetzt).

Φ. — Das kleine Lustspiel ist eine französische Dutzendarbeit, welche in guter Darstellung eine halbe Stunde angenehm ausfüllt. Es wurde freundlich aufgenommen, wovon das meiste Verdienst Hrn. Ascher für die treffliche Durchführung seiner Rolle gebührt.

In „Glück, Mißbrauch und Rückkehr" wurde Hrn. Matras wieder eine größere Nestroy'sche Rolle anvertraut. Der Erfolg war ein vollständiger, und dieser Erfolg ist um so höher anzuschlagen, als der Blasius Rohr eine der besten Rollen Nestroy's war. Hrn. Matras kam es sehr zu statten, daß sowohl seine Persönlichkeit, als seine gewöhnliche Spielweise ihm durchaus nicht erlaubten seinen Vorgänger zu kopiren. Er schöpfte aus Eigenem, charakterisirte richtig, pointirte scharf, übertrieb nicht und erzielte, wie gesagt, einen vollständigen Erfolg.

Daß Hr. Treumann als Rochus matt und langweilig war, ist eigentlich nicht seine Schuld. Diese eigens für Scholz geschriebenen Bedientenrollen konnte eben nur Scholz spielen: in den Händen eines jeden Andern sind sie ein Unding, eine Unmöglichkeit. Die übrige Darstellung bot nichts Störendes, war aber sehr mittelmäßig und zeigte deutlich, daß die Gesellschaft des Carltheaters nur in den kleinen französischen oder norddeutschen Blüetten in ihrem Elemente ist, und sobald sie ein längeres Stück zu spielen bekommt, jede Sicherheit und Festigkeit verliert.

Warum Hr. Matras statt der witzigen Nestroy'schen Lieder und des hübschen Duetts andere Kouplets einlegte, wissen wir nicht. Noch müssen wir bemerken, daß Nestroy sein Stück als „Lustspiel mit Gesang" bezeichnet hat und nicht „Volksposse", wie es jetzt benannt wurde, eine Bezeichnung, die durch nichts gerechtfertigt erscheint.

An der Wien.

18. Januar: Zum ersten Mal: „Vaterfreude", L. in 1 A. (mit freier Benützung einer französischen Idee) von Erik Netzl, „Bibiana und Leodegar", Schwank in 2 A. nach dem Französischen von Josef Braun, und „Er nimmt auf seine Frau Geld auf", Singspiel mit Tanz in 1 A. von Franz Biringer, Musik von J. Hopp.

Φ. — Die erste der drei Novitäten ist ein auf Verwechslungen und Mißverständnisse gebautes Lustspielchen, welches eine halbe Stunde hindurch ganz gut unterhält. Wir würden aber darauf wetten, daß der Verfasser sich nicht damit begnügt hat, eine „französische Idee" (?) frei zu benützen, sondern daß er einfach ein französisches Stück übersetzt hat. Das zweite Stück ist ein toller Schwank mit einigen komischen Situationen, aber zu gedehnt. Das dritte endlich besteht aus einigen wirksamen, aber nur lose verbundenen Scenen.

Das Schicksal der drei Novitäten lag ganz in den Händen der Darstellung, über welche wir beinahe nur Gutes zu berichten haben. Die HH. Wilke, Friese und Jäger waren bemüht, im ersten Stück nach Möglichkeit zu charakterisiren; auch Fr. Mellin gab ihre junge Witwe in entsprechender Weise, wenngleich solche feine Salonrollen ihr weit weniger zusagen als das nobelthuende Kammermädchen im dritten Stück. Als Bibiana und Leodegar schwankten Frl. Gallmeyer und Hr. Swoboda zwischen einer ernsten und einer parodistischen Auffassung, und waren überdies ihre Leistungen durch die unerreichbare Absicht, Hochdeutsch zu sprechen, beeinträchtigt. Hingegen waren beide im dritten Stück als echte Wiener Kinder vollständig in ihrem Element. Frl. Gallmeyer ließ ihrer guten Laune die Zügel schießen und zwar, was bei ihr leider nicht immer der Fall ist, ohne auszuarten. Jedes Wort, auch das unbedeutendste, übte eine zündende Wirkung und ihr wirklich urwüchsiges Talent glänzte im hellsten Lichte. Hr. Swoboda sekundirte trefflich. Noch wären zur Vervollständigung die HH. Jäger und Bittner zu erwähnen, und im zweiten Stück die HH. Friese und Liebold. Frl. Klang machte sich bloß durch die Farblosigkeit ihrer Darstellung bemerkbar. Die Musik zu dem Duette im dritten Stück ist Hrn. Hopp sehr gut gelungen. Das erste Stück wurde freundlich aufgenommen, das zweite mit Opposition zurückgewiesen, das dritte gefiel entschieden. Das Haus war gut besucht.

Josefstadt.

17. Januar: Zum ersten Male: „Des Mädchens Rache" oder „Fabrikant und Künstlerin". Lebensbild mit Gesang und Tanz in 2 Abtheilungen und einem Vorspiel von J. Wild. Musik von Storch.

G. — Wohl nur um eine „süße, freundliche Gewohnheit des Daseins" zu pflegen, hatte die Direktion den schnell gealterten „Armenvater" durch die obgenannte jugendliche Novität abgelöst, da sie entweder etwas Besseres nicht vorräthig hat, oder doch nicht in

einer Zeit opfern will, wo Faschingslust und Kälteschauer die Theater-Räume lichten. Bereits die zweite Vorstellung zeigte die Ohnmacht der zwei wohlberechneten Titel, jene beiden Gegnerinnen aus dem Felde zu schlagen. Es werden bedeutende Geschäfte in Tugend gemacht, und das ist ziemlich Alles. Um beim Abschluß derselben Zeuge sein zu können, muß der Zuschauer diverse „Bilder aus dem Volksleben“ mit in den Kauf nehmen, die weder ernsthaft noch scherzhaft genug sind, um das Anhören und Ansehen zu verlohnen. Zu guter Letzt wird ihm in dem weiblichen „Helden“ ein Charakter aufgetischt, mit dem er nicht weiß, was er anfangen soll. Die Schmuckgeschichte gegenüber dem Fabrikanten dürfte wohl nur dem Hrn. Autor verständlich sein, wenn sie es überhaupt jemandem ist. Die Spitze des komischen Theils bildete ein nicht übles Kouplet, von Frl. Grün vorgetragen.

Bei der Besprechung der Darstellung wollen wir der Galanterie wegen mit den Damen anfangen. Fr. Boy entledigte sich ihres Hausdrachen mit dem bereits bekannten Geschick, Frl. Grün ihrer gefeierten Künstlerin mit der von uns vor nicht gar langer Zeit gerügten — Ungenirtheit. Würdiger gaben die Frl. Bizenza und Karner ihre kleine Partien. Hr. Weiß charakterisirte prächtig, und Hr. Herburger war so unterhaltend, als er es überhaupt sein konnte.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Erstes Konzert des zweiten Cyklus, am 7. Januar. Programm: „Toccata“ von J. S. Bach, instrumentirt von Esser, Klavierkonzert in Es von Beethoven (Hr. Pauer) Ouvertüre zu „Aladin“ von Reinecke, Symphonie in C von Schumann. — Dirigent: Hr. Dessoff.

⁒. — Den Glanzpunkt dieses Konzerts bildete das Beethoven'sche Klavierkonzert, ein Werk von entzückender Schönheit, dem nur ein edleres Anfangsthema für das Finale zur höchsten Vollkommenheit fehlt. Auch dieser letzte Satz ist in seiner Durchführung von großem Reize, einzelne Gesangsstellen heben sich ausnehmend zart von den übermüthig verschlungenen Passagen ab; nur, wie gesagt, fehlt es an dem Hauptthema, welches, trotz allem Beethoven-Kultus, der Bezeichnung trivial nicht entgehen kann. Unbeschreiblich dagegen ist die Schönheit des ersten Satzes und des Andante, ebenso als melodische Erfindung, wie als Durchführung und als Muster der so schwierigen Gegenüberstellung und organischen Verbindung des Klaviers mit dem Orchester. — Hr. Pauer spielte das Prachtstück mit großer Sicherheit und, namentlich was den zarteren, weicheren Theil der Komposition betrifft, mit wohlthuend einfachem, natürlich zierlichem Ausdruck. Der Streicher'sche Flügel trug nicht wenig dazu bei, den weichen Anschlag des Künstlers zur Geltung zu bringen. Das Orchester begleitete korrekt.

Die vorhergehende Nummer, die kräftige Bach'sche „Toccata“ hatte, sehr energisch und korrekt gespielt, das Konzert in passendster Weise eröffnet. Die zwei auf Beethoven folgenden Nummern mußten dagegen nothwendig in ihrer Wirkung abfallen. Die Ouvertüre von Reinecke ist ein mehr barockes als innerlich kräftiges Stück. Der Komponist sucht nach Originalität und findet dabei nicht einen musikalischen Gedanken von Belang, der den Aufwand an orchestralem Feuerwerk verlohnen würde. — Daß die Schumann'sche Symphonie ihrerseits unsäglich erfindungsarm ist, haben d. Bl. schon bei früheren Gelegenheiten zur Genüge hervorgehoben. Demungeachtet gelingt es dem Adagio, durch die mit dem mageren Thema-Embryo erzielten Klangwirkungen und dem Scherzo durch eine Reihe geistvoller Wendungen die Aufmerksamkeit und das Interesse des Hörers zu fesseln.

Leider wurde gerade dieses Scherzo nicht mit der nöthigen Korrektheit gespielt, die unzählige Male wiederkehrende Violinfigur ließ an Reinheit, Betonungsschärfe und Zusammenspiel Manches vermissen. Es ändert nichts an der Sache, daß gerade nach dieser Nummer die Herren von der Violine es nicht über sich bringen konnten sitzen zu bleiben, sondern nach der bei den Philharmonikern geltenden Sitte aufstanden und sich für einen Beifall bedankten, den sie diesmal keineswegs verdient hatten.

An Hrn. Dessoff, dem für alles Gelungene die entsprechende Anerkennung gebührt, bemerkten wir mit Vergnügen einen auffallend energischeren, das Orchester wohlthuend anfeuernden Taktschlag, wodurch sein an sich schon hochachtbares Direktionstalent nur noch an Wirkungskraft gewinnen kann.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Benedix' „Gegenüber" im k. Schauspielhaus. Fr. Frieb. Gastspiel des Hrn. Sauer. Frl. Kropp in der Oper. Vorstadt: Novitäten. Das k. Schauspiel gab zum ersten Male das, schon 1862 von dem Wiener Gastspiel auf der Wilhelmstadt aufgeführte Benedix'sche Lustspiel: „Gegenüber", und dasselbe gewann in dem guten Zusammenspiel eine wohlwollende Aufnahme. Fr. Frieb wirkte recht erheiternd, nur wäre zu wünschen, daß diese einsichtsvolle Schauspielerin das vielleicht ganz absichtslos immer wiederkehrende „Jüdeln" mit aller Strenge von sich abwehrte. Die auf der Palette der Fr. Frieb befindlichen Töne, womit sie ihre Vorwürfe belebt, sind ohnehin schon von ziemlich geringer Mannigfaltigkeit; wenn man aber nun fast bei jedem, oft ausgezeichnet dargestellten Charakter, immer den der Hirsch im „Kammerdiener" durchschimmern sieht und hört, so möchte das im Allgemeinen mehr als billig ernüchtern. Fr. Frieb ist ja, wie wir vernehmen, auch Lehrerin in der Schauspielkunst, und wir können unmöglich glauben, daß dergleichen bequeme Nachläßigkeiten bei ihr Duldung finden. Bezüglich hierauf, erlauben wir uns ihr ein Wort Seydelmann's aus einem Brief an den damaligen Regisseur Böringer vom 30. November 1841 zur Beherzigung zu empfehlen, dasselbe lautet: „Wenn der Meister gezwungen ist zu spielen, muß er spielen, wie er lehrt, oder: — Wind ist Wind". Frl. Taglioni die HH. Braunhofer und Baumeister nüancirten ihre Rollen mit Sorgfalt; obgleich die Erinnerung an Meixner's Hartlieb nicht verwischt werden konnte. — Der altersgraue, hier zum ersten Male vorgeführte Lotz'sche Schwank: „Nach Sonnenuntergang" bot, wie bisher allen Bonvivants, auch Hrn. Liedtcke eine geeignete Glanzrolle, die von den übrigen Mitspielenden wirksam unterstützt wurde. — Hr. Sauer aus Prag gastirte als Uriel Acosta, Falken-Toni („Goldbauer") Albrecht Lonau („Störenfried"). Gestalt und Bewegung erinnerten an Baison, die von einem sonoren Organ getragene Rede an Manieren von Emil Devrient und Dawison. Das Talent des Gastes ist bis jetzt noch ein naturalistisches; höchst wohlthuend wirkten dessen Frische und Gefühlswärme. Ein Engagement, das wir gern befürworten, soll zu erwarten stehen, und erwarten wir damit zugleich, daß die angeeigneten, wenig empfehlenswerthen Rede-Manieren sich wieder verlieren, und seine Charaktere immer mehr eine selbständige, künstlerisch harmonische Grundlage und Ausarbeitung gewinnen. Die Aufnahme war recht günstig. — Die Wilhelmstadt brachte zum ersten Male die einaktige Operette Ressel's: „Die Einquartierung", Musik von Conradin, zur Aufführung. Libretto und Musik vermochten nicht zu zünden; Darstellung angemessen. Neu: „Feenhände". Bei Kroll: „Der Diamant des Geisterkönigs". — In der k. Oper trat Frl. Kropp, vom Hofoperntheater in Wien, als Lucia auf.

l. **Stuttgart.** („Häusliche Wirren". „Hans Sachs". Fischer's „Friedrich II".) Als letzte Novität des geschiedenen Jahres kam anstatt der Fischer'schen Tragödie „Friedrich II." das dreiaktige Lustspiel von Lederer „Häusliche Wirren" heraus. Dieses vor zehn bis fünfzehn Jahren an vielen Bühnen gegebene Stück ist auch jetzt eine dankenswerthe und dem neuesten Zeitgeschmacke heilsam entgegentretende Novität; denn es zählt zu den neuerdings so seltenen Erscheinungen naturwahrer Schilderung und gesunder Lebensdarstellung im Drama. Fern von der nervösen Erregtheit und angestrengten Effekthascherei, ohne welche das moderne Lustspiel französischen Musters nicht glaubt bestehen zu können, gibt es in einfachen und treffenden Zügen das Gemälde einer, nach außen glücklich erscheinenden Ehe, die in der That, durch bornirte Selbstgefälligkeit und Weltlichkeit des gutartigen, doch egoistisch rücksichtslosen Mannes seelenlos und unerträglich geworden ist, und in welche nun, durch einen an sich anspruchslosen, episodisch auftretenden Zwischenfall Aufklärung und Verständniß kommt und die Liebe zurückkehrt. Die Erfindung ist einfach, komisch und bis zum Natürlichen gemäßigt, der Dialog warm und treffend, oft fein, freilich nicht ohne Längen; der gesellschaftliche Kern durchaus gesund, sittlich und national. Gelegentlich dieses Lustspiels sei hier auch die Vorführung der anderen Stücke Lederer's „Geistige Liebe" und „Die weiblichen Studenten", befürwortet. — In den ersten Tagen des neuen Jahres hat die Wiederholung des in dieser Saison neu aufgenommenen dramatischen Gedichtes „Hans Sachs" von Deinhardstein stattgefunden, über welches ich früher zu berichten gehindert war. Auch diese, circa dreißig Jahr alte, Novität ist noch heute empfehlenswerth, so gemischt ihr Lob sich auch gestalten muß. Der dramatische Bau hat einzelne treffliche Momente, wie die Schlußscene des zweiten Aktes zwischen Kunigunde und Sachs mit ihrem persönlich befangenen und verblendeten, nur halben Aussprechen, ihrem gegenseitigen Ueberstürzen und dem leidenschaftlichen Verschütten der Zukunft, oder wie die nicht minder lebenstreu gegebene spätere Rückkehr Kunigundens zum Geliebten — („und ließ'st du mich allein, ich lief' wahrhaftig hinterdrein") —, allein der deus ex machina, in dem die ganze Aktion gipfelt, der Kaiser mit den an ihm hängenden Zufälligkeiten, beeinträchtigt wiederum — sammt einigen Uebertreibungen, z. B. in der Verachtung des ehrsamen Schusterhandwerks — zu sehr die innere Wahrheit der Handlung. Die Charakteristik andrerseits, obwohl sie einige kräftige Züge des Bewußtseins jener Zeit in Sachen und Personen enthält, gibt kein Bild der wirklichen Verhältnisse, sondern nur einen aus dem allermodernsten Bewußtsein wiederstrahlenden Reflex ihrer Gegensätze; und so insbesondere einen modern philosophirenden und schwärmenden, empfindsamen, hochsentimentalen Hans Sachs, in dem die nüchterne Derbheit, die lehrhafte Einfachheit und der natürliche Schwung seiner Poesien nicht mehr zu erkennen ist — ein Mißgriff der Schilderung, zu welchem die gebundene Form der Rede (vierfüßige gereimte Jamben) nicht wenig beiträgt. Der Wiedererweckung werth aber ist das Gedicht durchaus um seiner schönen schwungvollen Sprache willen und als Lebensbild wenn nicht jenes Zunftsängers und seiner Zeit, doch des Kampfes, den der Genius überall zu kämpfen hat mit seiner Zeit, als ein Tendenzstück, das gegen die Bornirtheit und Engherzigkeit, gegen Schein und Lüge in unsern gesellschaftlichen wie vaterländischen Verhältnissen mit Kopf und Herzen streitet. — Die Erscheinung der mehrmals erwähnten Hohenstaufentragödie Fischer's

stößt auf eine bedenkliche Reihe von Hindernissen. Nachdem dieselbe bereits auf das Repertoir gesetzt worden, und mehrfach nicht, letzthin vielmehr bezeichnend statt ihrer „Viel Lärmen um Nichts" erschienen war, ist sie für die nächsten Monate als zurückgelegt zu betrachten, da Hr. Grunert, der mit seiner Rolle durchaus nicht zufrieden sein soll, und das Unglück hatte, bisher stets vor der Aufführung unpäßlich zu werden, eben jetzt seinen jährlichen Urlaub antritt, und in seinem Fache Hr. Lehfeld aus Weimar in einigen Gastrollen — Lear, Macbeth, Richard III. — aufzutreten beabsichtigt.

Kleine Chronik.

Der alte Anton Schindler, Beethovens bekannter „Freund" und Biograph ist am 16. d. M. in Bockenheim bei Frankfurt gestorben. Seine Beziehungen zu dem großen Meister haben ihm viel Ehre, aber auch viel Aergerniß eingetragen, sein Name ward vielfach genannt, die Verläßlichkeit seiner Angaben und Aussprüche mitunter stark angezweifelt. Wie indessen auch das endgiltige Urtheil einer wissenschaftlichen Kritik ausfallen möge, ein gewisses statistisch-musikalisches Verdienst wird man den biographischen Arbeiten des Verstorbenen nicht absprechen können, der, bei mancherlei Wunderlichkeiten, doch ein viel erfahrener und vernünftig urtheilender musikalischer Charakterkopf war.

In Paris ist endlich in der Opéra comique des greisen Auber neueste Komposition vom Stapel gelaufen. Das Textbuch, noch von Scribe und St. Georges, „La fiancée du roi de Garbe" nach dem gleichnamigen Märchen Lafontaine's, wird sehr gelobt. Die Musik soll wohl wenig Originelles aufweisen, aber sehr melodiös, und wie immer bei Auber geistvoll instrumentirt sein. Der dritte Akt fand den meisten Beifall. Die Wiedereröffnung der Bouffes-parisiens in ihrem ehemaligen, glänzend renovirten Theater, fand mit großem Erfolge statt. Nebst einem Prolog kamen zwei neue Operetten von Offenbach zur Aufführung. Die eine „Lischen et Fritzchen", conversation alsacienne, fand enthusiastischen Beifall; die zweite „L'amour Chanteur" fiel durch. — Frl. Patti ist als Amina wieder aufgetreten: man fand ihre Stimme schöner und kräftiger, ihre Methode noch vervollkommt. Ihr Erfolg war ein noch größerer als im vorigen Jahre.

Neue Dramen. Von Rudolf Gottschall ist in Breslau ein neues historisches Trauerspiel „König Karl XII." mit vielem Beifall gegeben worden. Alexander Schnetger, Verfasser von „Mohamed und Irene" hat ein Schauspiel „Niklas der Holzschnitzer" geschrieben, dessen Stoff dem süddeutschen Volksleben entnommen ist.

Eine französische Volksoper. Der Tenorist Roger gründet, wie es heißt, nachdem er seine Stimme verloren, in Paris eine „französische Volksoper". Die Konzession dazu soll er bereits in Händen haben und die baldigste Ausführung des Unternehmens beabsichtigen.

Für die Ristori hat Dumas d. ä., trotz des seinerzeit auch in d. Bl. mitgetheilten Dementis, doch ein neues Drama in fünf Akten geschrieben, das die Tragödin vor Kurzem im Turiner Carignantheater mit vielem Beifall zur Aufführung brachte.

Lokales.

Von Rudolf Gottschall's Vorlesungen haben nunmehr bereits vier stattgefunden, und zwar bekundete eben die vierte (vorgestern) eine wachsende Betheiligung seitens des Publikums. Die Vorträge des geschätzten Schriftstellers umfaßten bisher zwei wesentlich verschiedene Gebiete: das der Lyrik und das der literarhistorischen Studie. In letzterer Beziehung enthielten die vorgelesenen Charakteristiken Heine's, Lenau's und Anastasius Grün's zwar manches hübsche Detail, manches geistreiche Aperçü, ließen aber ein eigentliches, konkretes Gesammturtheil über die geschilderte Persönlichkeit vermissen. Um Vieles eingehender und zutreffender, daher auch wirksamer war die Charakteristik Gutzkow's, namentlich des Dramatikers. Die lyrische Abtheilung hätte wohl nur eines wirksameren Vortrages bedurft, um warm empfundene Gedichte, wie z. B. das „an eine Schauspielerin" und poetische Bilder, wie den originell erfundenen und glänzend dargestellten „Barrabas" zu entschiedener Geltung zu bringen.

Das Benedix-Jubiläum wurde bekanntlich von den meisten Bühnen begangen; eine, die es nicht gethan hat, müssen wir darob besonders tadeln, weil sie mehr als andere sich dazu hätte verpflichtet fühlen sollen. Wir meinen das Theater an der Wien. Gerade auf dieser Bühne bildet die Aufführung von Benedix' erstem Lustspiele „Das bemoste Haupt" im Jahre 1848 ein Stück Geschichte Wiens. Daß polizeiliche Rücksichten sich gegen die neue Inscenesetzung dieses wirksamen, und wie gesagt, für das Theater an der Wien historischen Stückes, erhoben hätten, können wir nicht voraussetzen. Wir leben doch wohl unter konstitutionellen Verhältnissen. Oder nicht? — Oder sollte die gegenwärtige Direktion sich gescheut haben, solche „revolutionäre" Erinnerungen wachzurufen? Die „leichte Person" ist freilich „loyaler".

Die erste Aufführung von „Pitt und Fox", historisches Lustspiel von Rudolf Gottschall findet am 27. Januar im Burgtheater statt. Die erste Fasten-Novität wird das französische Lustspiel „Eine vornehme Ehe" sein.

In des „Meeres und der Liebe Wellen" wird bei der nächsten Wiederholung — wie der „Botschafter" meldet — Frl. Wolter die Hero, Hr. Lewinsky den Oberpriester und Hr. Förster den Tempelhüter spielen. Und Leander? (Vergl. den Theaterbericht d. Nr.)

Briefkasten. 16. — 22. Januar: A. S. hier, L. P. in Prag, H. Th. R. in Berlin: Bereits brieflich beantwortet. — E. L. in Kopenhagen: Erhalten. — I in Stuttgart: Benützt. — C. L. in Heidelberg: In nächster Nr. — H. R. in Mannheim: Bereits besorgt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 5.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

30. Januar 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Shakespeare-Tage in Weimar.

*** — „Shakespeare und kein Ende" — rufen Viele aus, welche durch das fortwährende Zurückgehen auf die älteren Größen die Interessen der Gegenwart gefährdet glauben. Die dritte Säkularfeier Shakespeare's erregt bei ihnen ein bedenkliches Kopfschütteln; denn wenn sie auch nicht gerade mit Voltaire den britischen Dichter für einen betrunkenen Wilden halten oder die Ansichten Friedrich's des Großen über ihn theilen, so wollen sie einen Poeten aus der Zeit Elisabeth's doch mehr als eine literarhistorische Merkwürdigkeit betrachtet wissen, der auf der Bühne der Gegenwart, deren ganze Einrichtungen ihm fremd sind, nur hin und wieder als seltener Gast erscheinen soll! Die eifrigen Shakespeare-Pedanten wünschen den Dichter ebensowenig auf den Brettern zu sehen; denn sie wollen keinen Vers, keinen Witz in seinen Werken missen; kein Zipfelchen seines dramatischen Faustmantels soll fehlen; sonst halten sie gleich die magischen Wirkungen desselben für beschädigt. Striche sind ihnen eine Injurie, welche an Majestätsbeleidigung grenzt, und Zusätze eine Blasphemie. Die Indifferenten und Enthusiasten der „strikten Observanz" begegnen sich demnach in diesem Proteste gegen Shakespeare-Aufführungen. Demungeachtet ist Shakespeare auf den größeren deutschen Bühnen insofern heimisch, als sie ihm wöchentlich etwa eine Aufführung widmen und zwar in einer mehr oder minder vom Urtext abweichenden Bühneneinrichtung. Es kommt also darauf an, welche Bühneneinrichtung die beste sei — eine Frage, die sich im Allgemeinen dahin beantworten läßt: diejenige, welche die größtmögliche Treue gegen den Geist des Originals mit den Anforderungen der modernen Bühne am besten zu vereinigen weiß.

Shakespeare's „Historien", die Schauspiele aus Englands Geschichte, die englischen Königsdramen haben sich wohl nur zum kleinsten Theil auf der deutschen Bühne eingebürgert. Wer kennt nicht Richard III. und Fallstaff? Aber mit diesen Persönlichkeiten ist auch die Kenntniß der Shakespeare-Historien bei dem großen Theaterpublikum so ziemlich erschöpft. Shakespeare's etwas wilder Genius ist gezähmt, damit die gastirenden Virtuosen auf seinem Pegasus ihre Reiterkunststücke machen können. Alle Souffleurbücher sind für einzelne „hervorragende Künstler" eingerichtet — was nicht der Hauptrolle zur Folie dient, gilt für überflüssigen Ballast — und wie sollte es anders sein, da die Bedeutung der meisten übrigen Rollen eine unverstandene bleibt und nur aus dem Zusammenhange des ganzen Cyklus begriffen werden kann?

Dingelstedt hat zur Vorfeier des Shakespeare-Jubiläums den halben Cyklus der englischen Königsdramen auf der Weimar'schen Hofbühne vom 27. bis zum 30. Dezember zur Aufführung gebracht, nämlich „Richard II.", „Heinrich IV." erster Theil, „Heinrich IV." zweiter Theil und „Heinrich V.". Er wird im Laufe des Jahres zur Shakespeare-Feier den ganzen Cyklus folgen lassen, also außer den obenerwähnten Dramen noch „Heinrich VI." in zwei Theilen und „Richard III.". — „König Johann" und „Heinrich VIII." bilden gleichsam Einleitung und Schluß, indem sie durch eine bedeutende Zeitepoche von dem zusammenhängenden Dramencyklus geschieden sind,

und scheinen deshalb von Dingelstedt denselben nicht beigefügt worden zu sein.

Eine würdige Shakespeare-Feier besteht gewiß nicht in Redensarten, denn die Shakespeare-Literatur, die zum großen Theil eine Shakespeare-Makulatur ist, hat kaum noch Platz für neue Gedanken und Auslegungen gelassen. Es ist Alles schon dagewesen bis auf den paradoxesten Unsinn — und die überschwänglichen Phrasen, mit denen die Bewunderung den britischen Dichter verherrlicht hat, würden Niemand in ein größeres Staunen versetzen als ihn selbst. So groß die Anerkennung auch war, welche ihm einzelne Zeitgenossen und selbst Nebenbuhler zu Theil werden ließen, so finden sich doch ebenfalls zahlreiche Spuren, daß er für die Menge nur ein Dichter war unter den übrigen, der über Marlow und Green, Ford, Webster und Beaumont und Fletcher nicht um Kopfeslänge hervorragte. Ja, könnte Shakespeare wiederauferstehen und erlaubte ihm seine Muße sich selbst zum Gegenstande eines eingehenden Studiums zu machen und eine Bibliothek sämmtlicher über ihn verfaßter Bücher sich anzulegen und sie durchzuarbeiten — er würde gewiß oft erstaunt sein über die Intentionen, die man ihm nachweist, über die widersprechenden Anschauungen, die über die Grundgedanken seiner Dramen zu Tage gefördert werden, und über die Masse von Geist, die auf seine Unkosten konsumirt worden ist.

Das Verständniß Shakespeare's ist mit allen diesen Werken im Wesentlichen wohl gefördert worden, doch nur bei den zur Aufführung gelangten Dramen. Die Historien bilden trotz aller Kommentare noch einen wenig in's volle Licht gerückten Theil der Shakespeare'schen Schöpfungen. Es erscheint daher wichtiger als neue Kommentare oder überschwängliche ovations funèbres zu verfassen, den großen Dichter durch die praktische Bühne zu erläutern. Dingelstedt's Shakespeare-Aufführungen sind eine künstlerische That, weil sie zum ersten Male das große britische Königsdrama im Zusammenhange vorführen. Es war dies der ausgesprochene Wunsch Schiller's, und er wird an der klassischen Stätte seines Wirkens jetzt zuerst erfüllt.

Zwei Haupteinwände treten diesem Unternehmen entgegen. Lassen diese Historien mit ihren ermüdenden Namensregistern, ihrer dem Anscheine nach sich überstürzenden Handlung, daher den Leser oft bestürzenden Konfusion überhaupt eine erfolgreiche Aufführung zu, und dann, ist ihr Stoff nicht ein veralteter, welcher unserer Zeit fern liegt und keine sympathische Ader in derselben trifft? Sind sie nicht eine Verherrlichung mittelalterlicher Kämpfe, ihrer Rohheiten und Gräuel und faustrechtlichen Bravour?

Auf beide Fragen ertheilt Dingelstedt selbst in einer Ankündigung seiner Shakespeare-Aufführungen die Antwort: „Wie ein einziges, regelrecht komponirtes Drama", sagt er, „steht diese Chronik eines ganzen Jahrhunderts in acht Stücken, in vierzig Akten, in schier unzähligen Scenen da. Ein Kunstwerk, bei welchem einem wohl schwindlich werden kann, wie unter dem jüngsten Gericht Michel Angelo's. Aber — nur beim Lesen, sei sogleich hinzugefügt. Shakespeare hat das sein größtes Werk gleich allen übrigen für das Theater geschrieben, nicht für das einsame Lesezimmer. Seine gesunde Zeit kannte überhaupt nur das Bühnendrama, nicht den Wechselbalg der unsrigen, Bücherdrama geheißen. Wer die Historien liest, der muß irre werden über dem unabsehbaren Register von englischen und französischen Königen, Prinzen, Rittern, Verschwörern, Kriegern, Mördern, Strolchen aller Art; die kolossalen Dimensionen des Ganzen, der unaufhörliche Wechsel des Ortes, die überquellende Fülle von poetischen Motiven, die ausschweifende Charakteristik, die fremdartig-berauschende Sprache treten dazu, die Konfusion vollständig zu machen. Hier bedarf es der vermittelnden Schauspielkunst, es bedarf der wirklichen Bühne mit allen ihren auf einen Zweck hinarbeitenden Mitteln, es bedarf sogar der Gemeinsamkeit des Eindruckes, eines Publikums also, um zum Verständniß, zum Genusse zu gelangen. Mit Recht sagt daher der berühmteste Shakespeare-Forscher, Gervinus, der beste Kommentar Shakespeare's sei — die Aufführung".

In Bezug auf die zweite Frage sagt Dingelstedt: „Auch die Zeit scheint wohl angethan zu dem Unternehmen, gerade die Historien Shakespeare's zu restauriren. Jede Zeit hat nämlich, so zu sagen, ihren eigenen Shakespeare: das vorige Jahrhundert, wo Schäferspiele mit Gesang und Tanz floriren, kultivirte die Märchenstücke, sowohl in England wie in Deutschland, unsere Klassiker wandten sich darauf an die Tragödie, unsere Romantiker an das Lustspiel. In diesen verschiedenen Richtungen, deren jede eine Seite in dem Unerschöpflichen findet,

woran sie anknüpfen kann, offenbart sich dann wiederum ein charakteristischer Zusammenhang mit dem allgemeinen Zuge der Zeit. Die unsrige, die Gegenwart, richtet ihr Dichten und Trachten vornehmlich auf Politik, auf das öffentliche Leben, auf Freiheit, Einheit, Macht des Staates und Volkes. Dabei ist die Tagesgeschichte selbst so reich an geradezu märchenhaftem Inhalt, an ungeheuren Thatsachen, es gehen auf dem Welttheater so großartige Haupt- und Staatsaktionen vor, daß die Theaterwelt, ihr Mikrokosmus, sich ebenfalls zu ungewöhnlichen Darstellungen zusammen nehmen muß. Es gilt da noch einmal das Wort, welches Schiller seinem „Wallenstein" vorausgeschickt:

> Und jetzt, an des Jahrhunderts ernstem Ende,
> Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
> Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
> Um ein bedeutend Ziel vor Augen seh'n,
> Und um der Menschheit große Gegenstände,
> Um Herrschaft und um Freiheit, wird gerungen,
> Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
> Auch höheren Flug versuchen, ja sie muß,
> Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Was vom Ende des vorigen Jahrhunderts wahr gewesen, ist es nicht minder von der Mitte des jetzigen. Die Welt führt Historien auf, als wolle sie die Shakespeare'schen illustriren. Die Entsagung und Absetzung Richard's II. in seiner letzten Burg, mahnt sie nicht Zug für Zug an das Trauerspiel von Gaëta? Und fehlen etwa die Seitenstücke zu dem glücklichen Usurpator, dem politischen Ränkeschmied Heinrich IV. oder zu dem unvergleichlichen Jack Cade in „Heinrich VI." Solche Zeichen weisen gebieterisch auf das historische Drama im höchsten Style hin. Daß es Deutschland einstweilen von der Fremde borgen muß, ist so wahr als schade. Doch die Zeit wird kommen, wo auch die deutsche Bühne ihre Nationalchronik und wahrlich keine schlechte besitzt — die Zeit, daß wir eine Nation und eine Nation geworden"!

Nachdem wir den Aufführungen in Weimar beigewohnt, können wir nur sagen, daß das Resultat derselben diese Auseinandersetzungen keineswegs Lügen gestraft hat. Der verwirrende Eindruck der Lektüre wird durch die Darstellung gelichtet und die politischen Konflikte sind nicht in das Kostüm gebannt, in welchem sie auftreten, sondern noch fähig, die Sympathien der Zeitgenossen zu erwecken, indem die Analogien der Gegenwart unverkennbar sind. „Richard II.", „Heinrich IV." und „Heinrich V." bilden zusammen eine große Tragödie der Usurpation, ihrer Genesis, ihrer mühseligen Behauptung gegenüber den innern Parteien, ihrer glänzenden Rechtfertigung durch siegreiche Eroberungszüge nach außen. Was hier an zwei Fürsten und vier Tragödien vertheilt ist, sahen wir in letzter Zeit oft in einem geschichtlichen Trauerspiel mit einem einzigen Helden an uns vorüberziehen. Die Situation aber bleibt in den Grundzügen dieselbe. Dadurch wird denn auch der Antheil des Publikums gesichert, der immer nur einem Stoffe auf der Bühne entgegenkommt, dessen Motive in der eigenen Brust ihren Widerhall finden Die großartige Darstellungsweise Shakespeare's, welche stets mit Zügen von allgemein menschlicher Bedeutung und Wirkung ihre Charaktere ausstattet, kommt dazu, um den Eindruck sympathisch zu machen und das anscheinend Entlegene der Zeit und der äußerlichen Formen nicht störend hervortreten zu lassen.

Wir gehören nicht zu den Shakespearomanen und wünschen keineswegs, daß die dramatische Produktion der Gegenwart unter dem erdrückenden Gewicht dieses Genius leide; wir sind nicht blind gegen Shakespeare's Fehler und Schwächen, welche bei einem zeitgenössischen Dichter genügen würden, das Verdammungsurtheil derselben Kritik hervorzurufen, welche den großen Britten fortwährend mit Weihrauchfässern umtanzt. Doch wir wollen Shakespeare auch auf den Brettern verstehen, was bei den bisherigen Aufführungen der historischen Stücke nur unter der Voraussetzung vorhergehender Lektüre möglich war; wir wollen ihn dabei in einer Einrichtung sehen, welche nicht eine Menge Figuren chaotisch aufspeichert, „Futter für Pulver", in dessen Brillantblitzen die verschlungenen Namenszüge der Hauptrolle und ihres Darstellers beifallheischend hervorleuchten, sondern in welcher alle Gestalten zu ihrem vollen Rechte kommen und welche außerdem auf unserer Bühne sich nicht mit fremdartigem Ungeschick bewegt, sondern sich ihren gewohnten Formen harmonisch anschmiegt. Gerade diesen Ansprüchen genügte der von Dingelstedt eingerichtete und inscenirte Gesammtcyklus der Shakespeare'schen Historien

Nicht blos für das Publikum, sondern auch für die Darsteller bot eine Aufführung der Historien im Zusammenhang neue Gesichtspunkte dar. Was ist Heinrich IV. in den beiden Königsdramen, die seinen Namen tragen, wenn er nicht durch Bolingbroke in „Richard II." erläutert wird? Und wer

kann Richard III. wahrhaft charakteristisch erfassen, wenn er nicht durch die Darstellung des Herzogs von Gloster in „Heinrich VI." die dämonische Gestalt allmählich aufgebaut hat? John Fallstaff im ersten Theile von „Heinrich IV." bleibt eine Skizze, welche erst der zweite Theil und das in demselben wechselnde Geschick des Ritters mit echt dramatischem Lebensblut erfüllt. Auch viele der Gestalten zweiten Ranges, namentlich aber die Handlung selbst und die Stellung der Parteien, die geschichtlichen Strömungen, die sich durch den ganzen Cyklus hindurchziehen, werden erst durch das sich vor unsern Augen entrollende Gesammtgemälde in anschaulicher Weise erläutert.

Eben deshalb aber bedürfen die Historien einer durchgreifenden Einrichtung, die als Uebersetzung aus der alten Bühnenform in die neue betrachtet werden muß. Es gilt gewissermaßen eine scenische Umdichtung, welche das zerbröckelnde Scenarium der altenglischen Bühne zu einem einheitlichen Organismus zusammenfaßt, soweit dies ohne Beschädigung des geschichtlichen Inhaltes geschehen kann. Gerade nach dieser Seite hin verdient Dingelstedt's Meisterschaft volle Anerkennung. „Der Mann, der nicht Poesie hat in sich selbst", kann man mit der leichten Parodirung einer Shakespeare'schen Stelle sagen, der taugt nicht zur Einrichtung und Inscenirung dramatischer Werke und wird oft mit der kleinsten Aenderung einen, für ein geübtes Ohr empfindlichen Mißton hervorrufen. Ein Poet aber, der zugleich die Bühne der Gegenwart kennt und den modernen Instinkt für das besitzt, was bei unsrer Zuhörerschaft einen Eindruck hervorruft, der wird sich durch den Shakespeare'schen Urwald die Bahn hauen, ohne seine prächtigen Baumgestalten und üppigen Blumen zu beschädigen, nur indem er Gestrüpp und morschgewordene Stämme aus dem Wege räumt, damit unser Publikum ihm in das Heiligthum folgen kann. Kürzungen und Zusammenziehungen der Scenen sind seit alter Zeit Brauch der Regie — und Dingelstedt's Rothstift braucht hierin, was Geschicklichkeit und Kühnheit auf der einen, taktvolle Schonung auf der anderen Seite betrifft, keinen Vergleich zu scheuen. Seltener sind jene scenischen Ausschmückungen und Erweiterungen, auf welche die Shakespearianer der strikten Observanz mit mißgünstigen Augen blicken. Wir sind gewöhnt, daß dramatische Hauptscenen gewissermaßen auch bühnlich betont werden, einen scenischen Abschluß gewinnen, während sie bei Shakespeare meistens im Sande verlaufen. So z. B. im zweiten Theil von „Heinrich IV." die Kronenscene, die mit dem Abgange des kranken Königs ein äußerlich effektloses Ende nimmt. Dingelstedt hat den Text nur um wenige Verse vermehrt, doch den Tod des Königs in dem Zimmer „Jerusalem" selbst auf der Bühne stattfinden lassen und durch die Gruppirung der Prinzen, des Hofes und des Volkes, durch den Klang der Todtenglocke ein wirksames Schlußtableau erzielt, wie es unserem Geschmacke und unseren bühnlichen Einrichtungen genehm ist. Die Shakespeare-Enthusiasten mögen hierüber die Nase rümpfen. — — für die Bühne der Gegenwart können Shakespeare's Historien nur in solcher Weise erobert werden

(Schluß folgt.)

Schubert's „Winterreise".

Eine Analyse von **Karl van Bruyck**.

(Fortsetzung.)*)

Eine Krähe umkreist den trüben Wanderer. Von Todesschauern erfüllt, wie er ist, meint er, die Krähe blicke ihm ins Herz hinein, lauere auf ihn als willkommene Beute, und ruft ihr bitter zu: „Krähe, laß mich endlich sehen Treue bis zum Grabe".

Dieses Lied charakterisirt sich vor vielen anderen der „Winterreise" zunächst durch seine strenge Einheit. Dieselbe Begleitungspassage, eine durch einen Hiatus unterbrochene Triolenfigur, die mit seiner Charakteristik den Flug der Krähe anzudeuten scheint, zieht sich durch das ganze Lied hin, dessen Tonart, gleich dem vorigen, C-moll ist. Diese zitternde, pianissimo gehaltene Triolenfigur liegt über der Singstimme; sie hebt wie diese (nach dem instrumentalen Vorspiel nämlich) in der mittleren Lage an; in demselben Maße aber, als diese nach der Tiefe hinabsinkt, (sie durchwandert in den ersten vier Takten den Raum von $\bar{c}$ nach $\bar{\bar{c}}$), flattert jene, sich von ihr entfernend, nach der Höhe. Dadurch nun und durch das unisono der zweiten Begleitungs- mit der Gesangsstimme erhält das Lied einen eigenthümlich hohlen Klang. Der Schluß der ersten Strophe modulirt nach der Paralleltonart Es-dur. Die zweite Strophe ist, indem der Wanderer die Krähe anspricht, recitativisch gehalten; mit künstlerischem Feingefühl versetzt der Komponist jene Triolenfigur während derselben durchaus in die tiefere Lage, dicht an die zweite, sich so charak-

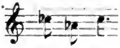
*) S. Nr. 1, S. 3 und Nr. 2, S. 20.

teristisch in Sekundenintervallen hin- und wiederschaukelnde Begleitungsstimme anschließend.

Die ersten zwei Verse der dritten Strophe sind mit jenen der ersten Strophe wieder gleichlautend. In den beiden letzten aber faßt der Komponist mit hohem Schwung Alles zusammen, um den fürchterlichen Gedanken des Gedichtes: „Krähe, laß mich endlich sehn Treue bis zum Grabe“ zum höchsten Ausdruck zu bringen: der Gesang beginnt mit dumpfer Recitation in der Tiefe (auf c), springt dann in die Oktav und dringt mit dem letzten Vers bis zum hohen g hinauf, die Triolenfigur, bisher meist pianissimo gehalten, steigert sich im Ausdruck jetzt bis zum forte und dringt mit schrillem Laut bis in das g der dreigestrichenen Oktav hinauf, das Baßfundament aber, dritthalb Oktaven weit von der Oberstimme entfernt, bisher immer einstimmig, wird jetzt zum ersten Mal zweistimmig, die Tenorstimme hält das c pochend fest, während die eigentliche Baßstimme wieder auf den Sekundenintervall as und g auf und nieder — trabt, möchte man an dieser Stelle sagen.

In dem sechstaktigen Nachspiel nimmt, wie im Vorspiel, das Instrument wieder die Gesangsmelodie auf, die ununterbrochen ruhig hinfließende Triolenfigur ist in die Baßregion hinabgerückt und sinkt im vorletzten Takt bei dem:  der Oberstimme bis in die tiefste Region hinab. Man bemerke auch noch die Stellung des Schlußakkordes: der C-moll-Dreiklang, aber ohne Quint und die Terz, um einen möglichst dumpfen Schall zu erzeugen, nun in der tiefsten Lage erklingend.

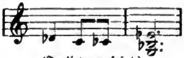
Der Wanderer ist immerfort von den düstersten Vorstellungen umfangen: erst erblickt er in der ihn umkreisenden Krähe, jetzt in dem welk von den Bäumen abfallenden Blättern Todesboten, die ihm sein nahes Grab verkünden.

Auch dieser Gesang gehört in jedem Betracht zu den bewunderungswürdigsten. An ihm mag man so recht erkennen, wie das Genie den poetisch-malerischen Ausdruck immer mit rein musikalischer Schönheit und Konsequenz zu verbinden weiß. Die Tonart des Liedes schwankt zwischen Es-dur und Es-moll hin und her; einen eben so schwankenden Charakter, der sich schon im Vorspiel ankündigt, zeigt die ganze erste Hälfte des Liedes, so Gesang wie Begleitung. Es sind zwei Stimmen, die sich im Vorspiel pianissimo mit kurz abgestoßenen Achteltönen in Terzintervallen vernehmen lassen: die eine in tieferer, die andere gleich einem Kuckucksrufe antwortend in höherer Lage; an den Taktabschnitten treffen sie immer zusammen und sinken mit einander, zwei Oktaven durchwandernd, bis in die Tiefe der großen und Kontra-Oktav hinab. Dabei ist noch das Markiren des auf den schlechten Takttheil fallenden Achtels (die Einleitung beginnt mit einem Auftakt) zu bemerken. Wie imitirend tritt nun der Gesang nach dem  der Begleitung mit eigenthümlichem Effekt ein: 

Mit bewunderungswürdiger Selbständigkeit treten die Gesangs-, Baß- und die übrigen Begleitungsstimmen auseinander; der dritte Takt des Gesanges, der die Begleitungsstimmen so schön zu einem harmonischen Fluß vereint, verkündigt endlich doch Es-dur als Grundtonart, da bisher vielmehr Alles in düster-unheimliche Schatten gehüllt war. Aber freilich ist dieses Dur nur wie ein kurzer Silberblick. Gleich werfen die ces und ges wieder ihre Schatten und der klare Fluß der Stimmen löst sich wieder in den vorigen spitzigen Rhythmus auf. Noch einmal am Schluße der Strophe will Es-dur hervortreten und noch einmal wallen die Stimmen zusammen mit harmonischem Wohllaut dahin. Aber das flüchtige Es-dur bezeichnete vielmehr nur die Wendung, nach entschiedenem Moll, nach C-moll, in welcher Tonart die zweite Gesangstrophe unter der früheren Begleitung der spukartig hüpfenden Achtelfigur anhebt, um in außerordentlich schöner Wendung mit dem zweiten Vers nach G-dur zu moduliren, schon im nächsten Vers aber wieder nach C-moll zurückzukehren und am Schlusse der Strophe, zwar scheinbar entschieden, nach Es-moll hinüber zu führen, das aber gleichwohl immer noch nach Es-dur hinschielt. Wie zart ist der Ausdruck des letzten Verses dieser Strophe: „zittr' ich, was ich zittern kann“, in dem kleinen Ritornell musikalisch charakterisirt. Die Stelle könnte ganz eben so lauten, auch wenn diese malende Wirkung nicht beabsichtigt wäre.

Die dritte Strophe weicht in ihrer Gestaltung ganz von den beiden vorhergehenden ab. Wie malerisch, wie ausdrucksvoll jeder Ton und doch Alles im schönsten musikalischen Fluß. Der letzte Vers endlich, der erste rein melodisch gebildete — da alles Vorhergehende doch nur als melodische Recitative anzusehen ist — und von vollen, ruhigen Harmonien begleitet, bringt mit mildem Sinne Es-dur zu voller Geltung, aber nur in den ersten Takten und im Schluß klingt wieder Es-moll hindurch. Das Nachspiel nimmt sogar

noch eine Wendung nach As- (Dur oder Moll) und dieser Tendenz ganz gemäß bildet Schubert den Schluß so:



(Fortsetzung folgt.)

Zur Charakteristik des Burgtheaters,

seiner darstellenden Kräfte und seiner Leitung.

I.

Das weibliche Personal.

(Fortsetzung). *)

Amalie Haizinger-Neumann, geb. Morstadt. (Erstes Gastspiel, erste Rolle, 25. Mai 1820, Isabella in „Die Quälgeister", zweites Gastspiel, erste Rolle, 25. April 1825, Bertha im „Sprudelköpfchen" und Pauline im „Testament des Onkels"; drittes Gastspiel, erste Rolle, 13. Februar 1838, Baronin Holmbach in „Stille Wasser sind tief"; viertes Gastspiel, erste Rolle, 23. Mai 1839, Amalie in „Die Unvermählte"; fünftes Gastspiel, erste Rolle, 6. April 1842, Leonore in „Das letzte Abenteuer"; sechstes Gastspiel erste Rolle, 25. April 1845, Oberförsterin in „Die Jäger"; erste Antrittsrolle, 7. Januar 1846, Katharina in „Die Frau im Hause".)

7. — Das Prototyp und Muster der echten Komödiantin im bessern und besten Sinne des Wortes, im Sinne der ursprünglichen, kräftig naiven Begabung zum Komödiespielen, des Geborenseins dafür, des Lebens und Webens auf der Bühne und für die Bühne, des richtigen Könnens, wie man nur immer ein Handwerk zu hantiren verstehen kann, und des freudigen Wollens, mit all' der Kraft und all' dem frischen Muthe eines genialen Sinnes, der „sein' Sach' auf's Komödiespielen gestellt" hat.

Dabei eine ganz einzige Erscheinung in der Allseitigkeit ihres Repertoirs und der Mannigfaltigkeit ihrer schauspielerischen Schicksale.

Das Repertoir ihrer Glanzperioden vereinigt Aufgaben aus sämmtlichen Gebieten der darstellenden Kunst: es umfaßt nicht allein die ganze Stufenleiter des rezitirenden Schauspiels, vom naivsten Gurli-Genre bis zu jeder Kategorie der leichtsinnigen oder raffinirten Kokette, von der sentimentalen bürgerlichen Liebhaberin bis zur feinsten Salondame, sondern auch von der naiven Tragik einer Melitta bis zur überschäumenden Liebesnoth und Liebeslust einer Julia, vom Klärchen bis zur Eboli, vom Gretchen bis zur Lady Macbeth, welche letztere sie noch obendrein mit siebzehn Jahren zu spielen bekam, — es erstreckte sich auch noch auf Opernpartien, wie Zerline im „Don Juan", Benjamin in „Josef und seine Brüder", und streifte in der stummen Zelva selbst auf das Gebiet des „Pantomimischen", während es mit der Preciosa Deklamation, Gesang und Tanz in effektvollster Weise zu verbinden wußte. Nach Jahren aber dieser aufreibenden Thätigkeit finden wir die Trägerin dieses Monstre-Repertoirs noch im Vollbesitze eines reichhaltigen Rollenkreises aus dem Gebiete der komischen und ernsten Mütter!

Nicht minder wunderbar als ihr Repertoir ist der Verlauf ihrer schauspielerischen Karriere. Mit zehn Jahren schon debütirend, mit fünfzehn Mitglied des Karlsruher Hoftheaters, mit sechzehn ein Liebling des Publikums, mit siebzehn schon mit dem Schauspieler Neumann verheirathet, mit achtzehn auf Gastspielreisen, mit zwanzig in ganz Deutschland berühmt und ob ihrer Kunst und Schönheit allenthalben gepriesen, hofirt und verhätschelt! Und doch: trotz dieser gefährlich frühzeitigen Erfolge keine verhängnißvolle Frühreife, trotz dieser überschwänglichen Huldigungen keine weltverachtende Blasirtheit, trotz dieser Verhätschelung in Versen und Prosa kein Ermatten und kein Rückschritt, vielmehr eine glückliche fortschreitende harmonische Ausbildung. Die Huldigung der Könige und Dichter — unter letzteren Goethe und Tieck, — verdrehten ihr den Kopf nicht mehr als billig, das verderblich witzelnde Lob eines Saphir machte sie niemals geradezu irre, die zahllosen Speichelleckereien einer ganzen Armee von sklavisch für sie schreibenden und klatschenden Flachköpfen verdarben weder ihr Herz, noch ihren Humor. Sie genoß in vollen Zügen die Triumphgenüsse der reisenden Gastvirtuosin — und zwar Jahrzehente lang, in ganz Deutschland und in Paris und Petersburg, — und als sie endlich in den sichern Hafen der Wiener Hofburg einlief (denn ihr früheres Karlsruher Engagement war nur ein Absteigequartier für Reisepausen) — da fand sie sich sofort auch im soliden Wirkungskreise zurecht, und genießt nun bald zwanzig Jahre die reifen Früchte einer ruhigen, in sich gefestigten Thätigkeit. Sie hat das gesammte jugendliche Repertoir durchgespielt und ausgenossen, und ist mit gleichem Glück in's ältere und alte Fach übergetreten, in welchem sie sich abermals ein glänzendes Repertoir geschaffen hat. Sie hat zuerst

*) S. J. 1863, Nr. 34, S. 529, Nr. 36, S. 562, Nr. 39, S. 610, J. 1864, Nr. 3, S. 35.

einen Schauspieler, dann einen Sänger geheiratet und zwei Töchter beim Theater gehabt, und hat sie Alle überdauert *) — und wenn man sie heute spielen sieht, so überkommt Einen noch immer das Gefühl: wir Alle, die wir sie seit Jahren bewundern, wir sind wohl alt geworden, sie aber ist noch immer jung, nicht jung aus Eigensinn, wie Jemand, der nicht alt sein will, sondern jung von innen heraus, jung im Herzen, welches nicht anders schlagen, im Talente, welches nicht anders wirken kann, als mit jenem ursprünglich frischen Zauber und Feuereifer, denen sich der Hörer willig gefangen gibt.

Bevor wir uns speziell zur Beurtheilung der Künstlerin wenden, wie sie uns seit ihrem Engagement im Burgtheater entgegentritt, wollen wir noch auf die Schilderung jener buntbewegten und so erstaunlich frisch durchlebten Bühnenwirksamkeit, eine gewiegte, aber kältere Stimme über Fr. Neumann-Haizinger folgen lassen. Der Geschichtschreiber des deutschen Theaters, Eduard Devrient, sagt von ihr, bei Besprechung der Karlsruher Bühne **):

„Das glänzendste Talent aber erwuchs dieser Bühne in Amalie Morstadt, welche 1815 dem Personale als fünfzehnjähriges Mädchen beitrat, ein Jahr darauf sich mit dem das Liebhaberfach bekleidenden, unbedeutenden Schauspieler Neumann verheirathete, 1823 verwitwet, sich 1827 zum zweiten Male mit dem berühmten Tenoristen Haizinger vermählte. Sie war eine der glänzendsten Erscheinungen der modernen Kunst, von üppiger, blendender Schönheit, einem reichen, einschmeichelnden Organ, dem nur ihr Dialekt etwas nachtheilig wurde. Ein heiteres, erfindungsreiches Talent, voll Wärme der Empfindung, blühendem Humor, Verstand und Eleganz. Das Lustspiel war ihr eigenstes Terrain, in empfindsamen und tragischen Rollen hatte sie eine gesangartige Deklamation und outrirte Effekte. Ihren naiven Rollen mangelte die natürliche Auffassung keineswegs, aber die im Spiele überall hervortretende Gefallsucht — das Grundlaster der neueren Kunstperiode — that den Darstellungen unbefangener Natur begreiflich den größten Schaden. Die Kokette des Lustspiels war ihre Force, aber auch hierin übertrieb sie je länger je mehr bis auf das Aeußerste, während sie alle Mittel besaß, auch ohne Absichtlichkeit zu bezaubern. Ihre steten Gastspielreisen, wahre Triumphzüge durch ganz Deutschland, die übertriebenen Huldigungen, welche ihr gebracht wurden, stachelten diese Gefallsucht begreiflicherweise immer mehr, wie denn ihre häufigen und langen Abwesenheiten von Karlsruhe das Repertoir verwüsteten und das schöne Ensemble, welches diese Kunstgenossenschaft im Lustspiele oft darbot, nicht zu dauernder Wirkung gelangen ließen“.

Dieses strenge, wenn auch theilweise bewundernd anerkennende Urtheil, trifft jetzt theilweise nicht mehr zu. Die Gastspielreisen haben längst aufgehört. Die letzte derselben bezeichnete bereits den fast vollzogenen Uebergang in's Mutterfach. Fr. Haizinger-Neumann reiste und gastirte mit ihren Töchtern Adolphine und Louise. Erstere starb in Berlin, Louise Neumann kam in's Burgtheater und sieben Jahre später — vor achtzehn Jahren — folgte ihr die Mutter eben dahin, wo sie sofort im Fach der alternden und älteren Charaktere, hauptsächlich komischer Färbung, einen neuen Abschnitt ihrer vielbewegten Laufbahn eröffnete, einen Abschnitt, der nicht der glänzendste, wohl aber der tüchtigste, gediegenste ihres Lebens geworden ist. Das doppelte Mutterfach — im Leben und auf der Bühne — brachte ihr Glück. Sie vermochte es über sich zur rechten Zeit alt zu werden, ihr Talent fand sich in dem neuen Genre, auf neuem Boden sofort zurecht, jene von Devrient gerügte „Gefallsucht“ verbarg sich mehr und mehr hinter der erlaubten Spiellust und dem berechtigten Spielhumor, und blickte auch noch mitunter ein Fünkchen Absichtlichkeit und ein Gran Uebertreibung aus ihren Darstellungen hervor (— das Naturell läßt sich eben nicht umändern, wer möchte das auch nur verlangen? „Wär' ich besonnen, hieß' ich nicht der Tell“ —) so konnten diese getadelten und doch bewunderten Anwandlungen der Originalität und Farbenpracht ihrer Darstellungen im Ganzen und Wesentlichen doch nichts Ernstliches anhaben.

Noch jetzt, nach fast zwei Dezennien dieses solideren Wirkens an der Burg, muß man unserer Haizinger eine Fülle tüchtiger und wirkungsvoller Eigenschaften zugestehen, vor Allem natürliche Anmuth, treffend begleitende Geberden, ein ausgiebiges, vielfach modulirtes Organ, eine klare Aussprache, die nur wenig von den heimatlichen Klängen aus Schwabenland beeinflußt wird, eine ganz ausnahmsweise Leichtigkeit im Rollenlernen — nie hat sie schlecht memorirt, eine Haizinger in Verlegenheit kann man sich gar nicht

*) Ihr erster Gatte, Neumann, starb schon 1823, der zweite, der rühmlich bekannte Tenorist Haizinger, lebt von der Bühne zurückgezogen in Karlsruhe; die eine Tochter, Adolphine, ein hoffnungsvolles Talent, ist in ihrer Jugendblüthe gestorben, die andere, die unvergeßliche Louise Neumann, — jetzt Gräfin Schönfeld — lebt allen Bühneninteressen ferne, in Graz.

**) E. Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“, B. IV., S. 39

denken — und ein instinktmäßig leichtes, durch keine Reflexion angekränkeltes Situations-Verständniß. Mit genialem Griff stellt sie ihre Auffassung fertig und zumeist richtig vor uns hin, dem Leben, der Natur entnommen, derb, wo es am Platze ist, nimmer trivial, mitunter vielleicht übertrieben in den Aeußerungsformen, in einem Aufschrei, in einem Händepatschen, in einer zu raschen Bewegung, ja in einem zornigen Sprung in die Höhe; doch, diese einzelnen Auswüchse ihrer guten Laune abgerechnet — immer in gewissem Sinne stylvoll: im Aufgehen der Darstellerin in die darzustellende Person, in der klar auseinandersetzenden Diktion, in der musterhaften Sauberkeit und untrüglichen Sicherheit ihrer Ausführungen, in der künstlerischen Beherrschung der ganzen Aufgabe. Ihre Gestalten — instinktartig genial geschaffen — gründen sich stets auf die ruhige Kraft des sicheren Könnens, und sind doch immer wieder tausendfach bewegt und belebt von der unvergleichlichsten Laune, von dem farbenreichsten Humor. Ihr Bestes leistet sie in Birch-Pfeiffer'schen Pfundrollen, wie Bärbel, Mutter Burbeaut, vor Allem Frau Grimminger in „Rose und Röschen", — anderntheils aber ist sie ganz eminent in der feinen Schilderung überlegen kluger Hausfrauen, wie Katharina in der „Frau im Hause", Doris in der „Kleinen Erzählung ohne Namen" u. a. Nebstdem sind ihre Marthe im „Faust", ihre Amme in „Romeo und Julie" u. a. wahre Kabinetstücke.

Fr. Haizinger ist kein schauspielerisches Räthsel, keine komplizirte Erscheinung, zu deren Erklärung eine psychologisch tief eindringende Erörterung vonnöthen wäre. Wie die genial erfundenen Melodien der Rossinischen Buffo-Oper, so unmittelbar erfrischend und gesund belebend ist ihr künstlerisches Wirken. Zwei, drei Schauspieler unterschiedlichen Kalibers stehen auf der Bühne, und reden, und man hört ihnen mehr oder minder gerne zu, wird aber nicht erwärmt. Da tritt die Haizinger auf, — und mit ihr Bewegung, Laune, Wärme, Liebe — mit einem Male lebt die Bühne, die Scene ist durchwärmt vom echten Künstlerblut, die Aktion schreitet fort, die Zeichnung gewinnt Farbe, mitunter eine etwas buntschillernde, aber frisch, warm, von entschiedenem Tone und echt künstlerischem Gepräge. Damit ist die eigentliche Kraft ihres Spiels gedeutet.

Und im Komödiespielen gipfelt ihr Denken und Trachten. Glücklich, wer so seinem Berufe zugethan, so in ihm leibt und lebt. Wenn Fr. Haizinger auftritt, ist sie erfüllt, erstens von der Rolle, zweitens von der Lust am Spiel, — wenn sie nicht beschäftigt ist, sitzt sie oben in der Theaterloge, oder besucht ein Vorstadttheater, — um nur spielen zu sehen und wenigstens im Gedanken mitzuspielen. Im vollsten und richtigsten Sinne also: eine Schauspielerin aus Beruf, eine Komödiantin echtester, unverfälschter Art. Möge sie lange noch in ihrer heiteren Tüchtigkeit dem Burgtheater erhalten bleiben!

Marie Grafenberg.

(Erste Antrittsrolle, 17. November 1847, Walpurgis in „Des Goldschmieds Töchterlein".)

Es war im Jahre 1844, in Triest. Das Ehepaar Rettich gastirte im Teatro Grande unter großem Zulaufe des Triestiner Publikums. Man gab „Don Karlos", Fr. Rettich spielte die Eboli, Hr. Rettich den Posa, Hr. Thomé, der jetzige Prager Direktor, den Philipp und Frl. Grafenberg, damals erste Liebhaberin der deutschen Truppe in Triest, die Königin Elisabeth. Für eine Provinzbühne war die Darstellung der dortigen Mitglieder — inclusive Frl. Grafenberg — keine üble.

Ein oder anderthalb Jahre darauf finden wir die eben Genannte im Theater an der Wien. Sie spielt erste Liebhaberinnen und auch Knabenrollen in Kaiser'schen „Charaktergemälden", in Lokalpossen, im Lust- und Schauspiel, kurz in jenem vielfach gemengten, aber nicht uninteressanten Repertoir der Franz Pokorny'schen Unternehmung. Sie machte sich daselbst nicht in irgend hervorragender Weise bemerkbar, störte aber auch nirgends, sondern füllte ihren jeweiligen Platz fast immer recht tüchtig aus.

Plötzlich wird Frl. Grafenberg am Burgtheater engagirt, — wenn wir nicht irren auf ganz speziellen Antrieb des damaligen Oberstkämmerers, welcher wohl selbst später eingesehen haben mag, daß er sich getäuscht habe.

Was brachte Frl. Grafenberg an empfehlenswerthen Eigenschaften in ihr neues Engagement? Eine hübsche Gestalt, geschmackvolle Toilette, sichere Haltung, Routine genug, um keine Rolle leicht zu vergreifen und den bestmöglichen Willen zu jeder ihr anvertrauten Aufgabe. Eigentliches Gestaltungstalent aber hatte sie von der Natur sehr wenig mitbekommen, und weder ihr eigener Fleiß, noch die sie umgebenden Vorbilder vermochten in ihr die Kraft echt künstlerischer Wirksamkeit zu wecken. Sie spielte zweite und auch erste Liebhaberinnen ernster und heiterer Gattung, allein weder echte Empfindung, noch echte Heiterkeit stand ihr in überzeugendem Aus-

drucke zu Gebote, während es ihr zur ersten Soubrette an Humor gebrach. Man konnte niemals sagen, daß sie den Ton einer Rolle verfehlt habe, immer aber war dieser Ton um einige Nüancen schwächer, als er sollte, ihre Darstellung farblos, ohne innere Lebendigkeit, der Vortrag monoton und überdies sprach sie und spricht noch jetzt kein reines Deutsch, der Wiener Dialekt schlägt immer wieder durch. Daher war Frl. Grafenberg auch stets in, wenn auch noch so kleinen, ernsten Rollen, am wenigsten ihrer hiesigen Stellung gewachsen. Am besten nahm sie sich, schon ihrer vortheilhaften Gestalt wegen, in Bubenrollen aus, wo sie sich auch am ehesten zu einem etwas decidirteren Spiele aufschwang.

Gegenwärtig, in ihren reiferen Jahren, gibt Frl. Grafenberg sogenannte „unangenehme“ Rollen, nämlich zimperliche Fräuleins, nobelthuende Kammerjungfern u. dgl. mit mehr Geschick als je früher ein anderes Fach. Erst unlängst war sie in dem leider durchgefallenen Lenz-Bauernfeld'schen Stücke „Soldatenliebchen“ in der Rolle eines alternden, etwas harten und doch tüchtigen und energischen Mädchens gar nicht übel am Platze. Die Direktion thut somit Unrecht, wie uns dünkt, diese Disposition nicht sorgsamer zu berücksichtigen. Anstatt Frl. Grafenberg noch im Besitz von Lessing's Franziska zu lassen, die sie nie charakteristisch zu spielen verstand, so wie noch anderer jungen Rollen in „Die beiden Klingsberg“, „Luftschlösser“, „Ein höflicher Mann“ u. a. m., sollte man sie lieber im Fach der verstorbenen Zeiner beschäftigen, wo ihr Eifer, den sie als Mitglied des Burgtheaters nie verleugnet hat, vielleicht zu besserer Geltung käme, als früher.

Betty Wintersteiner, geb. Pistor.

(Erste Gastrolle, 5. September 1825, Louise in „Kabale und Liebe“; erste Debütrolle, 11. Mai 1826, Elise von Valberg).

Nur noch selten haben die Besucher des Burgtheaters Gelegenheit Fr. Wintersteiner in irgend einem Anstandsröllchen von wenig Worten auf der Bühne erscheinen zu sehen. Und doch war auch diese Schauspielerin — die Tochter des im vorigen Jahre verstorbenen Pistor — einst eine „erste Liebhaberin“, in welchem Fache sie, wenn auch quantitativ weniger, doch sonst in gleicher Weise wie die Damen Peche und Kronser-Fournier beschäftigt wurde, — vorzugsweise im sentimentalen Drama, mitunter indessen auch auf dem Gebiete der Tragödie und des Konversationsstückes. Sie war die erste Erny in Grillparzer's „Ein treuer Diener seines Herrn“ (1828), Louise in Töpfer's „Der beste Ton“, Malvina in Scribe's „Heirath aus Neigung“ (1829), Selva, Marie im „Götz“, Mirza im „Traum ein Leben“ (1830), Lady Anna in „Wahn und Wahnsinn“, Cäcilie in „Bürgerlich und Romantisch“ (1835), und noch 1840 die erste Marie Winter in Gutzkow's „Werner“. Von sonstigen bedeutenderen Rollen, die sie, nebst mehreren Liebhaberinnen in bereits verschollenen Schauspielen hier gespielt, nennen wir: Thekla, Cordelia (später Regan), Aricia, Kreusa, Nerissa, Dorothea (im Töpfer'schen Stück nach Goethe's „Hermann und Dorothea“) u. s. w.

Ihr Spiel war einfach, mitunter vielleicht wohl etwas weinerlich, doch ausdrucksvoll, ohne Anspruch auf besondere Wirkungen, einigermaßen getrübt durch ein hohles, leicht ermüdendes Organ, im Ensemble indessen höchst schätzenswerth.

Fr. Wintersteiner alterte vor der Zeit, — früher fast als ihr rüstiger Vater — und auch jene chronische Schwäche des Organs ward mit Veranlassung, daß ihre Beschäftigung, selbst in älteren Rollen, eine immer geringere wurde. Sie übernahm deren einige nach dem Abgange der Fr. v. Weissenthurn, sowohl in den Stücken der letztgenannten, als auch in anderen, wie z. B. die Madame Meunier im „Pariser Taugenichts“, die sie recht wacker spielte. Am längsten behielt sie die Mutter Klärchen's im „Egmont“; jetzt gibt sie, wie gesagt, nur mehr ganz kleine Rollen, so daß man sie fast nur der Form nach als dem Burgtheater angehörig betrachten kann.

(Fortsetzung folgt.)

Theater und Musik in Graz.

Repertoir- und Personalverhältnisse in Schauspiel und Oper. — Gäste. — Das künftige Thaliatheater. — Konzertsaison.

(Schluß.)

!! — Bis ein neuer Bericht einlangt, wird eine Frage, die jetzt das ganze Grazer Kunstleben bewegt und in Aufruhr bringt, allerhöchsten Ortes entschieden sein; nämlich ob dem Czernitz das Thaliatheater im Zirkus bewilligt wird oder nicht; das Publikum kann eine Konkurrenz nur wünschen; ob die Direktoren dabei existiren können, ob es überhaupt dazu kommen wird, muß sich erst zeigen. Juristen, Künstler, Baumeister und

Behörden arbeiten an dieser Frage, und die Spalten der Journale haben davon lange gelebt.

Nun zum Schluße noch einen Blick auf die Konzert-Saison: Den ersten Rang nehmen hier die Musikvereins-Konzerte schon wegen ihres jederzeit ganz oder doch zum größten Theile klassischen Programms ein. Bisher sind von den alljährlich gepflogenen sechs Gesellschafts-Konzerten des Musikvereins schon vier gegeben worden.

Im ersten Konzerte, welches wir in den „Recensionen" schon in einer Detail-Korrespondenz besprochen haben, wurde Schumann's D-moll-Symphonie, dann Mendelssohn's D-moll-Konzert durch Hrn. Wilhelm Treiber, und die „Jessonda"-Ouvertüre zur Aufführung gebracht; ferner wurde von Fr. Hartmann-Zottmaier eine Arie aus Gluck's „Orpheus" und Schubert'sche „Müllerlieder" gesungen. — Das zweite Konzerte brachte Beethoven's fünfte Symphonie, die Ouvertüre zu „Oberon", ein Duett aus „Jessonda", gesungen von Frl. Klettner und Hrn. Groß, dann Klarinett-Variationen von Bärmann, vorgetragen von Hrn. Wokaun. — Im dritten Konzerte wurde Haydn's D-dur-Symphonie und Mendelssohn's „Athalia", die Soli durch die Damen Archer, Hoffmann Stieger und Léclair besetzt, im vierten endlich, am 6. Januarr d. J. Mozart's G-moll-Symphonie, Marschner's Ouvertüre zu „Templer und Jüdin", dann ein Capriccio in H-moll von Mendelssohn für Piano mit Orchesterbegleitung, vorgetragen von Hrn. Primosich, dann eine Alt-Arie aus „Maria di Rohan", endlich Schumann's Ständchen und Marschner's Lied: „Ja, du bist mein", sämmtlich gesungen von Frl. Hofmann, gebracht.

Fast alle genannten Nummern, namentlich die großen Werke wurden in sehr gelungener Weise zur Aufführung gebracht, und es gibt sich darin das eifrigste Streben des artistischen Direktors Hrn. Wilhelm Maier kund, von dem wir nur fortfahren, unser schon einmal ausgesprochenes Bedauern zu wiederholen, daß derselbe wohl das Orchester in musikalischer Hinsicht mit vollem Verständnisse, keineswegs aber die Herren vom Orchester und ihren Willen beherrscht, wenigstens macht es beim Sehen und Hören den Eindruck, als ob den Intentionen des Dirigenten nur sehr theilweise entsprochen würde, was die Wirksamkeit der Darstellung und den Antheil des Publikums beinträchtigt, und lediglich seine Ursache in den jungen Jahren des Dirigenten hat, dem gegenüber die älteren Herren sich einzubilden scheinen, sie müßten es offenbar besser verstehen. Nach unserer Ansicht hat der artistische Direktor im Musikverein nicht die Stellung und den Einfluß, welchen sein Amt nothwendig macht. Von den vollkommen gelungenen Aufführungen müssen übrigens wir leider „Athalia" ausnehmen.

Nebst den Musikvereinskonzerten sind von künstlerischem Werthe die Quartett-Produktionen der HH. Kaspar und Bauer, welche mit den HH. Kirchlehner und Pleiner ein kleineres aber sehr gewähltes Auditorium in drei Matinées durch wahre musikalische Hochgenüsse erfreute. In der ersten Matinée wurde das zweite Quartett von Mozart, Hummel's Quintett mit Klavier (wobei der artistische Musikvereins-Direktor Hr. Maier als ein in jeder Hinsicht vorzüglicher Pianist auftrat) und Schubert's Quartett mit den herrlichen G-moll-Variationen, in der zweiten: Spohr's A-moll-Quartett und Beethoven's eilftes Quartett mit Zwischennummern in Piano und Gesang (Hr. Primosich und Frl. Materna) in der dritten: Haydn's D-dur-Quartett und ein Quintett von Beethoven, mit Zwischennummern am Piano und Harmonium zwei von den Liedern Mendelssohn's „ohne Worte", zusammengespielt von den HH. Heß und Wegschalder) zum Vortrag gebracht. Der Vortrag dieser herrlichen Werke der Kammermusik muß durchaus als ein sehr gelungener bezeichnet werden; Hr. Kasper spielte die erste Violine sehr schön, Hr. Bauer ist nicht nur als tüchtiger Cellist, sondern als unermüdeter Förderer der Musik in ihrer schönsten Bedeutung in Graz sehr beliebt. — Vor Kurzem haben hier auch die Quartette im Privathause des Oberfinanzrath Hrn. Seiller begonnen, den wir in d. Bl. schon oft als den ersten und ältesten Pfleger der Kammermusik erwähnt haben. Hr. Seiller ist der Grazer Sonnleithner. Laub hat voriges Jahr in Graz in den genannten beiden Quartettkrei sen gespielt.

Wir kehren nun zu den öffentlichen größeren Konzerten zurück, wo unser seit vielen Jahren bestehender Männergesangverein mit dem aus Universitätshörern gebildeten, noch nicht zwei Jahre wirksamen akademischen Gesangvereine, einen edlen Kampf der Rivalität kämpft, der bei dem raschen und siegreichen Aufschwunge, den letzterer Verein unter dem Chormeister Dr. Schlechta genommen hat, mit wirklicher Anwendung des Spruches: „Eifersucht ist eine Leidenschaft" bis zur persönlichen Erbitterung geführt wird. Wir haben in beiden Vereinen gelungene Leistungen zu verzeichnen; in denen des Männergesangvereins sind Kraft und männliche Ruhe, in

denen der Akademiker Frische der Stimmen, jugendliches Feuer, geistvolle Auffassung und was namentlich ein seltenes Verdienst des durch und durch musikalischen Chormeisters ist, ein höchst ausgebildetes piano und pianissimo die hervorragenden Vorzüge. Besonders schöne Leistungen des letzteren Vereines sind die gemischten Chöre, die er mit den Knaben des fürstbischöflichen Seminars ausführt. Nur mögen diese Herren sich nicht für vollkommen halten und dadurch im Vorwärtsstreben einschläfern lassen; dann würden sie schnell überflügelt sein. Eine Lücke fühlbarer Art in dem akademischen Vereine ist der Mangel eines ausreichenden ersten Tenors für das Soloquartett. Beide Vereine haben auf Anregung der Lokalkritik die bisherige Uebung, nur Männergesang zu bringen, aufgegeben, und liefern ein gemischtes anziehendes Programm in ihren Konzerten. Steiermark besitzt gegenwärtig eine sich reich entwickelnde Kompositionskraft für Männerchöre in Hrn. Maierberger, Chormeister des Brucker Gesangvereines, dessen Frühlingslied allein schon ihm einen Namen verdienen würde.

Ziemlich zu Anfang der Saison gab Hr. Kasper ein Violin-Konzert, bemerkenswerth durch sein wahrhaft vorzügliches Spiel; ganz werthlos war aber das Programm dieses Konzertes mit Ausnahme des Mendelssohnschen Streich-Oktettes, das jedoch mangelhaft gespielt wurde, dann der Romanze in G-dur von Beethoven.

Endlich gab am 21. Dezember 1863 der „katholische Frauenverein" sein alljährlich sehr beliebtes Wohlthätigkeitskonzert, heuer ohne Mitwirkung fremder Künstler, aber mit guten einheimischen Leistungen, unter denen der Vortrag einer Romanze von Allard durch Hrn. Kasper, dann der des ersten Satzes aus dem A-moll-Konzerte Hummel's die hervorragendste Stelle einnahmen. Frl. Archer im Gesange und Hr. Max Kaiserfeld, ein noch sehr junger Mann, sind gegenwärtig diejenigen Dilettanten, die wahrhaft Künstlerisches leisten. Unsere bewährte Meisterin im Piano, Fr. v. Müllenau, entzieht der Öffentlichkeit seit lange jeden Kunstgenuß.

Eine prächtige, aber noch ungeschulte Mezzo-Sopranstimme voll Klang und Kraft besitzen wir an Frl. Materna, jetzt noch Dilettantin, für die Zukunft engagirt beim Thaliatheater des Hrn. Czernitz.

Pester Nationaltheater.

Novitäten des ungarischen Schauspiels.

D. — Die sonst so fruchtbaren ungarischen Dramatiker hatten lange geschwiegen und erst im letzten Quartal des verflossenen Jahres kamen wieder, nach mehrmonatlicher Pause, einige Novitäten zur Aufführung, welche wir hier der Reihe nach anführen wollen *). Am 2. Oktober wurde „A bujdosó Kuruc" („Der emigrirte Kuruzze"), ein melodramatisches Schauspiel von Szigligeti aufgeführt. Dem Titel und der bestimmt angegebenen Zeit der Handlung — 1725 — nach sollte dieses Schauspiel historisch sein; es scheint aber, wie die ganze Anlage verräth, ein aus Censur-Rücksichten vermummter moderner Stoff. Ein Emigrant ließ vor der Flucht bei seinem Freunde seine Tochter und sein Vermögen zurück. Der Freund aber verspielt nebst seinem eigenen auch das anvertraute Vermögen, und die Tochter des Emigranten liebt ihren Pflegebruder, der, um seinen bankerotten Eltern zu helfen, eine reiche Konvenienzpartie machen soll. Das edle Mädchen verschweigt deshalb ihre Liebe, und mitten in ihrer Noth kommt ihr Vater aus der Verbannung zurück und der bankerotte Freund erschießt sich, da er das ihm anvertraute Vermögen nicht herausgeben kann. Der Stoff ist gut erfunden, die Ausführung aber steckt in Folge der oben erwähnten Rücksicht in spanischen Stiefeln. — Am 16. Oktober wurde „Szécsi Maria", ein historisches Schauspiel, von dem auch als Dichter mehrfach bewährten tüchtigen Schauspieler Szigeti, zum ersten Male aufgeführt. Maria Szécsi, auch „die Venus von Murány" genannt, vertheidigte eine Zeit lang das Schloß Murány gegen die kaiserlichen Truppen, und verliebte sich in den kaiserlichen General Franz Wesselényi, dem sie schließlich Hand und Festung übergab. Ein goldener Stoff zu einem historischen Lustspiel, das aber erst nach Schlichtung der obschwebenden staatsrechtlichen Fragen seinen Meister finden wird. Der Dichter belebte das Stück durch zwei erfundene Nebengestalten, einen komischen Anbeter der Heldin und einen Fallstaff, den er selbst vorzüglich darstellt. Patriotische Phrasen und diese beiden Gestalten machen das verfehlte Werk zu einem Sonntags-Kassastück. — Am 7.

*) Im verflossenen Winter hatte man die Lustspiele: „Az eladó leányok" („Die heiratsfähigen Mädchen") von Eduard Szigligeti und „A kiadó szállás" („Wohnung zu vermiethen"), von dem seither verstorbenen Ludwig Kovács gegeben, Ersteres mit Erfolg. — Nach diesen Novitäten trat eine fast sechsmonatliche Pause ein in der Vorführung von Novitäten.

November folgte: „A Király házasodik“ („Der König heiratet“), ein Intriguen-Lustspiel, dessen Stoff der ungarischen Geschichte entnommen ist, von Tóth Kálmán, dem beliebten Lyriker und Redakteur des Witzblattes „Bolond Miska“. Der Held dieses Lustspiels ist König Ludwig der Große (aus dem Hause Anjou), den fromme Höflinge mit einer venetianischen Fürstin verheiraten wollen, der aber ex proprio motu die Tochter des Bans von Bosnien liebt und zur Gemahlin nimmt. Die Intriguen, mitteist deren die Hofschranzen ihre Zwecke durchsetzen wollen, sind für ein sogenanntes „Intriguen-Lustspiel“ zu plump, gefallen aber der Gallerie um so besser, die nebenbei auch in den ungarisch patriotischen Aeußerungen der bosnischen Fürstentochter und in den komischen Tiraden eines am königlichen Hofe sich bewegenden Naturburschen schwelgt. Auch dieses Lustspiel ist ein beliebtes Sonntagsstück geworden. — Die nun folgenden Novitäten sind das Resultat des doppelten Preises, welchen die Intendanz des Nationaltheaters auf ein Volksstück und auf ein einaktiges Lustspiel ausschrieb. Um den Volksstück-Preis bewarb sich ein einziger Dichter, und dieser, Hr. Eduard Szigligeti, gewann auch den Preis von 80 Dukaten mit seinem Volksstück: „A lelenc“ („Der Findling“). Inhalt und Hauptperson verrathen einige Bekanntschaft mit der „leichten Person“ *), nur ist das Ganze national und ein rein bürgerliches Schauspiel ohne Posseneelemente. Die Mache ist gewandt, und der Erfolg war ein günstiger. — Um den Lustspiel-Preis bewarben sich ungefähr dreißig anonyme Autoren mit eben so viel ein-, zwei- ja auch dreiaktigen Lustspielen, von welchen zehn zur Aufführung zugelassen wurden.

Von den bereits aufgeführten vier Lustspielen, die um den Preis konkurriren, sind drei einaktige, und zwar „Tények“ („Thatsachen“), „Egy szellemdús hölgy“ („Eine geistreiche Dame“) und „Az Apám felesége“ („Die Gattin meines Vaters“), sämmtlich schwache Piecen, von denen sich nur die mittlere durch einen größtentheils geistreichen Dialog auszeichnet. Den entschiedensten Sukceß erntete das vierte Konkurrenzstück: „Az égben“ („Im Himmel“), ein zweiaktiges Lustspiel, in welchem die nationalen Blaustrümpfe und die sogenannten Maul-Patrioten lächerlich gemacht werden. Ueberraschend ist der Muth, mit welchem der Dichter hier nationale Schwächen geißelt, sehr ansprechend der Witz und Humor, mit welchem er es thut, hingegen laborirt die Novität an großen Schwächen in dramatischer Beziehung. Es sind nur noch sechs Lustspiele übrig, nach deren Ausführung das Preiserkenntniß veröffentlicht werden wird.

*) Die „leichte Person“ ist unlängst im hiesigen deutschen Theater gegeben worden.

Wiener Konzertbericht.

Konzert des Hrn. Tausig.

24. Januar, Mittags im Musikvereinssaale. Programm: Liszt: Konzert; Rubinstein: Barcarole und Chopin: Ballade; Liszt: „Loreley“ und „Am Rhein“, zwei Lieder mit Pianofortebegleitung (Frl. Destinn); Beethoven: Sonate „les Adieux, l'Absence et la Retour“; Liszt: „Souvenir de Vienne“, nach Walzern von Franz Schubert und Tausig; „Nouveaux souvenirs de Vienne“ nach Strauß; Wagner: „Walkürenritt“, für's Piano übertragen vom Konzertgeber.

—r— Wenn als des ausübenden Künstlers höchstes Ziel gilt: die Herrschaft über seine Finger bis auf die Spitze der Virtuosität geschraubt zu haben, so daß es nichts gibt, dessen sie nicht fähig wären, abgesehen davon, welches Stoffes sie sich zur Ausführung bemächtigen, und in welchem Sinne nach ästhetischer Seite hin sie diesen Stoff bewältigen: so ist Tausig der höchste ausübende Künstler des Jahrhunderts. Wenn als höchste Staffel des Vortrags in dynamischer Hinsicht gilt, den jähen Wechsel zwischen donnerndem ff und säuselndem pp mit steter Benutzung des Harfenzugs so geltend zu machen, daß von keinen Mitteltinten mehr die Rede ist, und nur Kontraste den Kontrasten weichen: so ist Tausig der größte Dynamiker im Pianofortespiel. Wenn eine Beethoven-Sonate (— doch wohl nur eine äußere Konzession an die exklusiv klassisch Gesinnten im Publikum? —) interpretiren heißt, uns ihre Hauptmotive und Melodien mit so dickem Pinsel und so herbem Aplomb auf die Zunge streichen, als hätten sämmtliche Geschmacksnerven bereits jede Spur von Feinfühligkeit verloren, alles Uebrige dagegen in den Hintergrund treten lassen, und jede etwa aufdämmernde Poesie schon im Keime ersticken, so ist Tausig der inkarnirteste Beethoven-Spieler. Wenn endlich ein Orchesterwerk für's Piano transskribiren sagen will: versuchen, auf dem Flügel mit der Tonfülle und Stärke des Orchesters zu rivalisiren, möglichst wenig vom Instrumentale fortzulassen, dafür aber mit gehobenen Dämpfern zu lärmen und zu pauken, daß es schließlich einerlei ist, ob noch die Füße mit dabei im Spiele, oder gar ein zweiter Spieler um einen Ton höher zugleich dieselbe

Scene intonire: so ist Tausig's Paraphrase des Wagner'schen „Walkürenritts“ die höchste Leistung im Gebiet der Paraphrasen.

Daß Hr. Tausig ein so eminenter Techniker im umfassendsten Sinne des Wortes auf seinem Instrumente ist, daß ihm wohl kaum Einer in diesem Augenblicke die Stange halten möchte, räumen wir gern ein. Allein wir haben, wie wir sehen, fälschlich geglaubt, die Zeit schon hinter uns zu haben, in der dieselbe Technik, statt dem Spieler als Mittel zur Inscenesetzung eigener oder fremder Kunstideen zu gehorchen, lediglich zur Schautragung ihrer selbst, zur Selbstbespiegelung diente. Sind wir es zwar gewohnt, daß Renz das edle Streitroß nicht allein als seinem kräftigen Willen unterthan in allen Gängen und Paraden tummelt, sondern auch — und welcher edle Reiter wendet sich nicht ekelnd hinweg? — zum Tanz abrichtet, ja zum Hundetanz auf drei Beinen, zum Apportiren und zu dertei niederen Kunststücken: so glaubten wir, ein Künstler der Jetztzeit werde ähnlichem Gebahren in seiner Kunst verächtlich den Rücken wenden.

Ob Richard Wagner seine eigene Tondichtung aus dem letzten Wüthen in der Tastatur wiedererkannt habe oder nicht, wagen wir nicht zu entscheiden; daß aber demselben Wagner nicht damit gedient sein konnte, Solchen, die sein Stück noch nicht im Original gehört hatten, dasselbe auf diese Weise zuerst vorgeführt zu wissen, glauben wir ohne Wagniß behaupten zu dürfen.

Die beiden Lieder Lißt's „Am Rhein“ und „Loreley“, von Frl. Destinn gesungen, wurden ausdrucksvoll, doch leider so hoch begleitet, daß die Sängerin sich genöthigt fühlte, mehr als einmal durch tiefere Intonation ihr Mißbehagen an der Stimmung auszudrücken. — Rubinstein's Barcarole ist fein gedacht und reizend gemacht, Chopin's Ballade bei weitem feiner und poesievoller, als die Wiedergabe erkennen ließ, und an der Schubert-Walzer-Phantasie ist jedenfalls Schubert selbst, sobald er rein und ungeschminkt erscheint, das Schönste. Alle agréments, Melismen, Broderien dienten blos, dessen ureigene Schönheit zu verhüllen.

Quartett Hellmesberger.

24. Januar. Siebente Produktion: Programm: Quartett in G-dur von Schubert, Klavier-Trio von Brüll (Klavier: Hr Brüll). Quintett in C-dur von Beethoven (zweite Viola: Hr. Bauer).

ch. — Seit seinem letzten öffentlichen Auftreten scheint uns der Knabe Brüll weder in der Komposition noch im Klavierspiel merkliche Fortschritte gemacht zu haben. Das Trio machte den Eindruck einer nach guten Mustern, mit besonderer Anlehnung an Mendelssohn, fleißig gemachten Schüler-Aufgabe, die vom Lehrer sorgfältig korrigirt wurde. Im Vortrage erwies sich der junge Brüll ebenfalls als fleißiger Schüler, der bestrebt ist in die Fußtapfen seines Lehrers Hrn. Epstein zu treten. Eigenes, Selbständiges, Ursprüngliches konnten wir weder hier noch dort entdecken. Uns dünkt überhaupt, daß in dem Knaben mehr Fleiß, guter Wille, Ausdauer und allgemeines Fassungsvermögen, als eigentliches musikalisches Talent vorhanden sei. Jedenfalls ist das zu frühe, unreife und unfertige Hinaustreten vor die Oeffentlichkeit zu tadeln, denn wenn wirkliches Talent vorhanden ist, wird es durch dieses übereilte Vorgehen in seiner Entwicklung gehemmt. Das immer in solchen Fällen angeführte Beispiel Mozart's zeugt gerade für unsere Ansicht, denn Ausnahmen bekräftigen die Regel.

Das nette und korrekte Spiel des Knaben wurde übrigens durch den hölzernen Ton des Flügels aus der Bösendorfer'schen Fabrik stark beeinträchtigt.

Die Ausführung des melodienreichen Schubert'schen Quartetts mit seinem besonders schönen Finale, und des großartigen Beethoven'schen Quintetts war eine durchaus vorzügliche. Höchstens, daß wir in Bezug auf das letztgenannte, sowohl im Adagio, diesem brünstigen Gebet einer überschäumenden Seele, wie in dem sturmartigen Theil, im Recitativ und im triumphirenden Schlußsatz des herrlichen Finale, noch etwas mehr Einfachheit und Breite gewünscht hätten. Doch auch dies wird mit der Zeit noch kommen, denn man muß anerkennen, daß von dem übernüancirten, gezierten und etwas hüpfenden Wesen des Hellmesberger'schen Quartetts beim Beginne der Unternehmung, jetzt nur mehr in seltenen Fällen etwas zum Vorschein kommt. Das Quartett ist reifer, männlicher, ernster geworden.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Rodrigo“, Tragödie in 5 Aufzügen von Adolf Pichler.

-f- — Der in seinen lyrischen Dichtungen so glückliche und bedeutende Autor ist weniger erfolgreich auf dem Gebiete dramatischer Poesie. Eine Tragödie aus der Geschichte Roms, „Die Söhne des Königs“, später umgearbeitet unter dem Titel: „Die Tarquinier“, hat trotz vortrefflicher Ein-

zeltheilen unseres Wissens den Weg zu keiner bedeutenden Bühne gefunden. Diesmal übte der Dichler seine Keaft an dem spröden Stoff des letzten Gothenkönigs Rodrigo. Emanuel Geibel hat denselben zu seiner Tragödie „Don Julian" benützt, ein Werk, daß troß des blendenden Kolorits an den Mängeln der Zeichnung scheiterte. Wir müssen Pichler desselben Fehlers zeihen; der schwungvolle Dichter der „Hymnen" bewährt sich in einigen glänzenden Einzelstellen; das dramatische Gerüste aber wankt in all' seinen Fugen. Rodrigo, der Held, ist alles, nur kein Held; nicht einmal das, was man im gewöhnlichen Bühnenjargon so nennt. Ein Schlemmer und Weichling, wie Sardanapal, wird er uns um so widerlicher, als diese Eigenschaften dem Gothen schlechter als dem Asier anstehen und Rodrigo's Tod nicht einmal die versöhnende That des Selbstopfers ist. In allen andern Gestalten sind kräftig angelegte Motive rasch, oft flüchtig abgebrochen, die Rache Julian's und das Ringen Alfons' ist nicht stark genug angelegt, um durch den odiosen Ton des Veeeathes am Vaterlande wirksam durchzudringen; fast alle übrigen Charaktere sind nur skizzirt. Von Bedeutung allein wäre Julian's Tochtee Cava, Rodrigos verlassene Geliebte, wenn nicht diese markige, hie und da nue allzustark an Lessing's Orsina mahnende Gestalt schon am Schluß des zweiten Aktes aus dem Rahmen träte.

Das große Veezeichniß von Emendationen, welches der Verfasser dem Werkchen beigegeben, deutet fast on, doß er jelbst gefühlt, das Week sei kein ruhig gereiftes, aus einem staeken deamatischen Triebe hervorgegangenes. Einen Bühnenerfolg, dem wir dem trefflichen Dichter herzlich gönnen würden, glauben wir dem Werke nicht prophezeien zu können.

„Thomas Overbury". Ein Trauerspiel in 5 Akten. Nach dem Englischen des Richaed Savage von Dr. Wilhelm Zimmermann. Berlin bei O. Janke, 1864.

C. L. — Das Original liegt nicht vor uns und wir müssen uns darauf bescheänken, noch der Uebersetzung zu uetheilen. Diese ist als solche zu loben. Eine fließende Sprache und gute Verse zeichnen sie aus Sonst hat sie natürlich literarhistorischen Werth für die Kenntniß des Savage, aber auch nur diesen allein, denn dem Overbury des Dichters ist kein weiterer innerer Werth zuzuerkennen. Es ist ein mittelmäßiges Droma, dessen Vergessensein nur gerecht zu nennen — teocken troß der gesteigerten Sprache, flach troß der Versuche Tiefe zu zeigen, kalt troß der Leidenschaftlichkeit, mit welcher alle Personen ausgerüstet sind. All' die Liebe und all' der Haß vermog uns wenig zu rühren, denn die Gestalten erscheinen mehr als Marionetten, denn als lebende Geschöpfe von Fleisch und Bein. Sie sind der Schaum eines gährenden, unfertigen Gemüthes, das sich mit der Welt nicht abfinden kann. — Die Teagödie spinnt sich in der Regelmäßigkeit jener Zeit ab, deren Dürftigkeit gegen die Lebensfülle der Shakespeareschen Zeit einen traurigen Eindruck macht. Beim ersten Auftreten kennen wir die Personen, die uns ihre Gefühle gleich deutlich erzählen. Die Inteigue wird eingeleitet, die Fäden werden geschlagen, dann der dramatische Webstuhl in Bewegung gesetzt nud die Tragödie ist feetig. — Von poetischen Schönheiten des Stückes haben wir wenig oder nichts entdecken können.

Literarhistorisch, sagten wir schon, hat jede decartige Arbeit ihren Werth. Wir möchten aber darauf hinweisen, daß werthvoller als eine solche Uebersetzung eines mittelmäßigen fremden Stücks vielleicht noch die Herausgabe unserer eignen Dramatiker jener Zeit wäee, die in manchen Beziehungen zwar noch schlechter sind, aber uns wegen ihres literoturgeschichtlichen Werthes doch näher liegen.

Die Athalia des Racine. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Metrisch übertragen und mit celänternden Anmerkungen begleitet von Ludwig Freitag. Mit einem Vorwort von Fr. Ruperti. Bremen, Schumann, 1863.

Die Uebeesetzung eines Gymnasiasten, der aber nichts Schülerhaftes anklebt. Ueber die Athalia brauchen wir nichts hinzuzufügen. Sie ist das Werk eines großen Dichtees, sein Meisterwerk. Damit ist schon gesagt, daß sie auch heutigen Tages noch mit gewaltiger Kraft zu den Herzen spricht. Gleich bei den ersten Seiten wied die Fülle und das Feuer des Dichtergeistes uns unwiderstehlich ergeeifen. — Wir können die Worte des Fürsprechers dieser Arbeit über den Fleiß und die Sorgfalt des jugendlichen Uebeesetzers nur unterschreiben und zollen ihm für seine Leistung unsere volle Anerkennung

„Manlius". Trauerspiel in fünf Aufzügen von Alfeed Königsberg. Berlin, J. Springer. 1864.

σ — Das Drama ist Hebbel'n gemidmet und soll „die Griechen und Römer des philologischen Glorienscheins entkleiden", was ihm ober vor der Hand noch nicht gelingen dürfte, da erstens die unteritalischen Griechen, mit denen wir es hier zu thun haben, sich nie eines solchen philologischen Glorienscheins erfeeuten, und selbst wenn es wäre, duech Schmähreden des nach ihrem reichen Lande hungernden armen Römervolkes nicht darum zu bringen wären, zweitens weil die Römer von dem Verfasser selbst gegen das ihnen von ihm angedrohte Schicksal geschützt werden, da der Held des Stückes jener J. Monlius Torquatus ist, der im Latinerkeiege im Inteeesse der Disziplin selbst das Leben seines Sohnes opfeete, obschon dieser seinem Ungehorsam einen glänzenden Sieg verdankte. Und Manlius hat durchaus nicht Ursache, über die Behandlung seines Heroismus durch Hrn. Königsberg unzufrieden zu sein. Der historische Verstoß, daß unter dessen Feder aus den Latineen Griechen gewoeden sind, ist, geeade weil absichtlich geschehen, zu rügen. Noch weniger Billigung aber verdient der ästhetische, daß der Konflikt, den die Exposition anbahnt, zwischen Griechenthum und Römernotur, ganz und gar fallen gelassen wird und sich ein anderer, zwischen Natur und Pflicht innerhalb des Römerthums selbst, an seine Stelle schiebt. Dadurch geht der Zusammenhang des ersten Aktes mit den folgenden verloren. Abgesehen von der oben angeführten Tendenz, deren Peobabilität wir indessen dahin gestellt lassen wollen, möchten wir noch sehr zur Wahl von Stoffen rathen, welche sowohl dem Publikum als dem Dichter näher liegen, wenn letzterer etwa an seenische Darstellung denkt. Abgeechnet, daß er dann sich mannigfach veranlaßt sehen wird, seine Rhetorik, zu der ihn jetzt seine gewandte Speache und Versifikation veeführen, etwas zu beschneiden, weeden ihm Thatsachen und Personen, die unserer Zeit und unseren Anschauungen kongruenter sind, auch die Möglichkeit

bieten, einen seiner Hauptvorzüge, lebendige Charakterisirung und Individualisirung zur Geltung zu bringen. Vor Allem also eine glücklichere Wahl des Stoffes!

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Oekonomische Maßregeln der Intendanz. Gastspiele und Engagements. Italienische Oper. Novitäten und Benefice.) Die General-Intendanz hat schon mit dem 1. Januar d. Jahres ihre jüngst erlassene Verfügung hinsichtlich des Verkaufes von „Bons" — „da die betreffenden Maßregeln dem Zwecke zu entsprechen nicht vermocht haben" — wieder zurückgezogen, weil dieselbe „mit Bedauern" die Entdeckung gemacht, daß „der Handel mit Theater-Entréebillets gerade im Publikum die größtmöglichste Unterstützung findet". Diese Beschuldigung, so im kategorischen Imperativ über die Berliner Theatergänger verhängt, dürfte aber doch schwerlich zu beweisen sein, und wir können deshalb, das Recht derartiger Anschuldigungen bestreitend, sogleich auf des Pudels Kern obiger Verfügung übergehen. Sagen wir also ehrlich und einfach: Die General-Intendanz wollte unter einem scheinbar unverdächtigen Vorwand das Theater-Entrée um fünf Silbergroschen erhöhen. Zum Beweise dient, daß die Intendanz das jetzt thatsächlich auch ohne „Bons" ausführt, indem sie „an den Wochentagen von 9—11 Uhr (an den Sonn- und Festtagen von 8—9 Uhr, sowie von 11—12 Uhr)" ihre „aus freier Hand" verabfolgten Billets mit einem „Aufgeld von fünf Sgr. pro Billet" veräußert, in den übrigen Verkaufsstunden und an der Abendkasse aber die von ihr „angekündigten Tagespreise" nicht überschreitet. „Meldungen zur Reservirung von Entréebillets" werden von nun an „nicht mehr berücksichtigt" und, indem ebenfalls diese harmlose Unbequemlichkeit für die Intendanz bei Seite geschoben ist, bleibt für das Publikum nichts Andres übrig, als die Erhöhung des Theater-Entrée's sich gefallen zu lassen. Warum hat denn die Intendanz diese Entrée-Erhöhung nicht sofort ohne jegliche Verschleierung gefordert? Sie hätte das ohne Anstand wagen können, da die k. Theater, außer den tagtäglichen Freibilleten, schon lange kein eigentliches Stammpublikum besitzen, das vielleicht in gewissem Sinne zu respektiren gewesen wäre. — Hr. Sauer ist engagirt, und Frl. Augsberger, ebenfalls angestellt und als „Maria Stuart" zuerst wieder aufgetreten. — In der Oper hat Frl. Kropp noch die Isabella in „Robert" und die Giulietta mit theilweisem Beifall gesungen. Ihre Stimme ist für das Opernhaus zu klein, ihre Gesangsbildung dagegen ist unvollständig. Einzelheiten gelangen vorzüglich. Als Kuriosum diene, daß Frl. de Ahna die Königin der Nacht und den Oberon gesungen hat. — In der Wilhelmstadt soll vom 26. Januar an eine italienische Operngesellschaft unter der Leitung des Kapellmeisters Orsini einen kurzen Zyklus von Vorstellungen geben. Das Personal besteht aus den Damen Kennet, Lustani, den HH. Agresti, Fagotti, Revi und Marini. — In der Viktoria neu: „Graf Benjowsky" oder „Die Verschwörung von Kamtschatka". Die vielfachen Benefiz-Vorstellungen, um den preußischen, nach Schleswig-Holstein ausmarschirten Truppen wollene Strümpfe, Leibbinden rc. zu verschaffen, erregen äußerst wenig Theilnahme.

r Innsbruck. (Theilnahmslosigkeit des Publikums.) Die hiesige Bühne siecht an einer Schwindsucht, welche ihr einen allmählichen Stillstand oder Untergang droht. Beschränkt auf das Schauspiel, zumeist das Konversationsstück und die Operette oder Posse, weil sich eine Oper nicht bestreiten läßt, bietet es unserm Publikum, welches sehr viel fordert und wenig zahlt, zu geringe Abwechslung, es herrscht daher eine entsetzliche Leere in Logen und Parterre. Um das Publikum zu locken, wollte der Direktor die bekannten drei Zwerge verschreiben, sie scheinen aber bereits engagirt zu sein. Daß solche Mittel, sowie Pferde und Hunde ziehen, ist ein trauriger Beweis für den Bildungsstand des hiesigen Publikums. Es ist freilich nirgends viel besser, allein in einer großen Stadt ist die Zahl an Gebildeten, wenn auch nicht verhältnißmäßig, doch an und für sich größer, so daß man auf dieselben zeitweilig Rücksicht nehmen kann. Das ist hier leider nicht der Fall. Bei diesen Zuständen leiden auch die Schauspieler. Fast täglich im Geschirr, können sie keine Rolle gründlich studiren, sie erhalten überhaupt selten Rollen, welche eines Studiums werth sind, die Kunst höheren Styles geht zu Grunde, talentvolle Anfänger, wie z. B. Fr. Gustavi werden geradewegs zu Tode gehetzt. Gott besser's!

Kleine Chronik.

Zum Verkauf durch den Buchhändler Stargardt in Berlin, Jägerstraße 24 kommen jetzt 27 eigenhändig geschriebene Kompositionen Mozart's, zum großen Theil noch ungedruckt. André, Jahn, und in jüngster Zeit Ludwig Ritter v. Koechel haben mehr oder minder ausführliche Nachrichten darüber gegeben. — Für Liebhaber in Oesterreich möchte von besonderem Interesse sein: „Apollo und Hyacinthus", eine lateinische Komödie für die Universität zu Salzburg. Auf dem Titel der Partitur steht von Mozart's Hand: „di Wolfgango Mozart producta 13. May 1767" 162 Querfolio-Seiten, im Stich noch nicht erschienen; ferner eine Symphonie für zwei Violinen, zwei Bratschen, zwei Oboen, zwei Hörner und Baß, mit der Aufschrift von Mozart's Hand „di Wolfgango Mozart (à Olmütz) à Vienne 1767"; das berühmte Klavier-Konzert mit Orchesterbegleitung vom 11. Dezember 1784. —, das zur Krönung des Kaisers Leopold in Frankfurt a. M. aufgeführt worden; verschiedene in Salzburg komponirte Symphonien. — Es wäre zu wünschen, daß diese kostbare Sammlung nicht weiter zersplittert würde und wo möglich einem öffentlichen Staatsinstitute zufielen.

Neue Dramen. Karl Egon Ebert, der bekannte Dichter des romantischen „Wlasta"-Epos, ist nun auf einmal fruchtbarer Dramatiker geworden. Er hat der Prager Bühne kurz nach einander zwei Dramen: „Der Frauen Lieb und Haß" und „Das Gelübde" eingereicht. Adolf Glaser hat ein neues

historisches Drama „Johanna von Flandern“ geschrieben. — Von Wienern arbeitet Bauernfeld an der Bearbeitung der Jäcklein-Episode aus seinem „Franz von Sickingen“ zu einem selbständigen Werk, und Friedrich Kaiser an einem neuen Volksstück „Der Mensch denkt“.

Neue Opern. Flotow hat eine Oper „Nayda“ vollendet und dem Wiener Operntheater eingereicht. Von R. Genée fand eine Oper „Rosita“ in Mainz vielen Beifall. R. Wüerst in Berlin, der Komponist der „Vineta“, arbeitet an einer zweiten Oper: „Der Stern von Turan“, mit Text von Ernst Wichert, nach einer Heyse'schen Dichtung.

In Bremen wurde Mendelssohn's Oratorium „Elias“ in der Domkirche von der Singakademie unter Leitung des Musikdirektors Reinthaler aufgeführt und fand den größten Beifall. Fr. Caggiati aus Hannover, Frl. Meyer aus Berlin, Hr. Wiedemann aus Leipzig und Hr. J. Stockhausen wirkten als Solisten mit.

Franz Lißt soll noch im Verlauf dieses Winters in Petersburg erwartet werden.

Das vierzehnte Gewandhaus-Konzert am 21. Januar brachte Karl Reineke's Ouvertüre zu Calderon's „Dame Kobold“, Konzert-Arie von Mendelssohn und Cavatine aus „Robert“, beide vorgetragen von Frl. E. Metzdorf aus Petersburg, Adagio und Rondo aus dem neunzehnten Konzert (D-moll) von Kreutzer, Ouvertüre zu „Egmont“ von Beethoven.

Das sechste Gürzenich-Konzert am 12. Januar brachte: Ouvertüre zur Oper „Jessonda“ von Spohr, Konzert für Violoncell, komponirt und gespielt von Alfred Piatti, dritte Sopran-Arie mit Chor: „Inflammatus“ aus Rossini's Stabat Mater; Phantasie für Violoncell, Terzett aus der Oper „Medea“ von Cherubini, Symphonie Nr. 9 von Beethoven.

Alois Schmidt, Komponist in Frankfurt a. M. hat, der „Niederrheinischen Musikzeitung“ zufolge, vom Kaiser von Oesterreich für die demselben gewidmete Oper: „Das Osterfest von Paderborn“ die goldene Medaille „für Kunst und Wissenschaft“ erhalten. Die Oper soll am Wiener Operntheater zur Aufführung kommen. So die „Niederrheinische Musikzeitung“. Hier zu Lande ist von der ganzen Angelegenheit nichts bekannt.

Lokales.

Gottschall's Lustspiel „Pitt und Fox“ ist vom 27. auf gestern den 29. verlegt worden, daher wir erst in der nächsten Nr. über die Aufführung werden berichten können. — Die sechste und letzte Vorlesung des genannten Dichters findet morgen Sonntag Mittags im Musikvereinssaale statt, und bringt nebst einigem Lyrischen Bruchstücke aus Gottschall'schen Trauerspielen.

Die neue Oper „Die Rheinnixe“, Text nach dem Französischen von Wolzogen, Musik von Offenbach sollte heute im Hofoperntheater endlich in Scene gehen, ist jedoch abermals verschoben worden. Die Hauptpartien singen Frl. Wildauer, die HH. Ander, Beck und Mayerhofer.

Der Pianist Hr. Vendel gibt heute Abend im Musikvereinssaal ein Konzert, in welchem Frl. Pappenheim, eine Schwägerin des Hofschauspielers Sonnenthal, als Sängerin debütirt. Frl. Pappenheim, eine Schülerin des Gesangslehrers Hrn. Laufer, will zur Bühne gehen.

Die Mittagsvorstellungen nehmen nachgerade unmäßige Proportionen an. Es ist an sich schon ein Unding, nach einigen Konzertnummern, Vormittags, mit hungrigem Magen, eine theatralische Vorstellung zu geben. Weder Publikum noch Schauspieler sind da in der rechten Stimmung. Auch wird dadurch die Dauer dieser unwohlthätigen Wohlthätigkeits-Akademien ungebührlich verlängert. Die Klage im Publikum war schon eine allgemeine, wenn eine solche Akademie in Folge eines einaktigen Stückes bis 3 Uhr währte. Nun aber kommt in der Krippenakademie am 2. Februar, der leidigen Sitte zu Folge, eine für das Burgtheater bestimmte Novität zuerst anderswo aufzuführen, gar ein zweiaktiges Stück „Der Hausspion“ von Schlesinger zur Darstellung. Das arme bedauernswerthe, wohlthätige Publikum wird diesmal bis vier Uhr aushalten müssen. Wohl bekomm's! Und die armen Schauspieler, welche um sieben Uhr wieder an die Arbeit müssen. Das ist ja Künstlerquälerei.

„Unsere Alliirten“, Lustspiel in 3 Akten nach dem Französischen des Moineau von Ida Görner, wurde am 28. Januar im Carltheater zum ersten Mal gegeben und beifällig aufgenommen. Die Handlung ist nicht neu, der Dialog weder besonders geistreich noch witzig, die Personen sind gewöhnliche Lustspiel-Schablonen, und doch unterhielt man sich ganz gut. Das Stück ist eben in der bekannten Scribe'schen Manier sehr geschickt gemacht, hat keine Längen, vielmehr eine gewisse Frische und wird gut gespielt. Ganz ausgezeichnet und in der wirksamsten Weise gab Hr. Ascher den zum dreiundzwanzigsten Mal werbenden Liebhaber. Desgleichen Frl. Millee die schwärmerische und verliebte Tante. Weniger befriedigte uns diesmal Hr. Knaack als neugieriger Schwätzer. Frl. Müller spielte ihre junge Witwe einfach natürlich, in recht anmuthiger Weise, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß die Rolle, feiner nüancirt, noch wirksamer gewesen wäre. Hr. Formes hätte auf die schärfere Charakterisirung seines unbeholfenen Zuaven-Kapitäns mehr Fleiß verwenden sollen. Frl. Barth und Hr. Fischer füllten ihre Plätze gut aus. Das Ensemble klappte trefflich, das Arrangement der Bühne war wieder ein musterhaftes. — Zum Schluß gab man die bekannte Offenbach'sche Operette: „Tromb-Alcazar“. Frl. Marek gab die früher von Frl. Weinberger gespielte Rolle. Wir bemerkten eine beträchtliche Abnahme der Stimme, oder das Fräulein war nicht disponirt. Sonst wurde die Operette mit der für diese Gattung unsinniger Blüetten nothwendigen und an dieser Bühne heimischen übermüthigen Laune gespielt. Das Haus war mäßig besucht.

Briefkasten. 23. — 29. Januar: O. G. in Berlin, ? in Kassel, U. I. und v. K. hier, W. U. in Prag, W. K. in Brünn, --r-- hier Erhalten. — ♂ in Berlin, .r. in Innsbruck: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 6. — Zehnter Jahrgang

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 6. Februar 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. **Mit Post:** Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die Shakespeare-Tage in Weimar.

(Schluß.)

Der Cyklus begann mit „Richard II.", einem durch seine künstlerische Komposition, in welcher eine echt tragische Peripetie herrscht, sowie durch die wirksame Gegenüberstellung prinzipieller Gegensätze vor den übrigen Historien sich auszeichnenden Drama. Die Bedeutung desselben reicht über die mittelalterliche Epoche hinaus, in welcher das Drama spielt; der Kampf zwischen der Legitimität, die auf ihr göttliches Recht vertraut, und der Usurpation, welche mit Energie ihren praktischen Zweck verfolgt, gibt ein Spiegelbild von Vorgängen, welche mehrfach die jüngste Gegenwart bewegten. Der Verlauf der Handlung in „Richard II." ist klar und durchsichtig und wenig von Episoden durchbrochen, so daß der Bearbeiter sich auf geringe Kürzungen und Zusammenziehungen beschränken konnte. Vielleicht ließen sich die Schlußscenen noch wirksamer zusammendrängen, da die Handlung nach der Ermordung des Königs ihre Spannkraft verliert. Auch die Scene zwischen der Königin und dem Gärtner, so reizend sie an und für sich ist, entspricht als Schlußscene des Aktes nicht den Erwartungen, die wir an eine, gegen das Ende hin sich zuspitzende Handlung zu stellen gewohnt sind, fällt gegen das vorherige kräftige Aufeinanderfolgen der dramatischen Gegensätze sehr ab, und ließe sich vielleicht wirksamer an den Anfang des folgenden Aktes verlegen. Im Uebrigen war die scenische Einrichtung und Ausführung vortrefflich. Bolingbroke (Hr. Lehfeld) und Richard (Hr. Graus) traten einander scharf kontrastirend gegenüber. Die etwas weiche und schwärmerische Darstellung des Hrn. Graus paßte zu dem Charakter des legitimitätsgläubigen Richard, während Hr. Lehfeld den Bolingbroke vielleicht nicht geschmeidig und schmeichlerisch genug, aber mit trotziger Konsequenz durchführte.

Was Shakespeare's „Heinrich IV." betrifft, so ist er allerdings auf der deutschen Bühne eingebürgert, und zwar in verschiedenen Einrichtungen, von denen indeß keine den rechten Totaleindruck des Stückes zur Geltung bringt. Meistens wird blos der erste Theil gegeben; doch der erste Theil ohne den zweiten ist ein Torso und besteht nur aus einer Reihe von Genre- und Schlachtbildern, denen jeder Abschluß fehlt. Auch die Charaktere bleiben genrehaft, so lange der zweite Theil fehlt, in welchem sich dieselben erst zu dramatischer Bedeutung entfalten. Und dies gilt von den komischen Charakteren nicht weniger, als von den tragischen. In einer anderen Bearbeitung, einer editio castigata der beiden Historien sind diese in eine einzige verschmolzen — eine dramatische Blumenlese, für welche allerdings das Wirksamste und Ansprechendste ausgesucht ist, welche aber den Charakteren nicht Raum gönnt zu voller behaglicher Entwicklung und außerdem in das historische Fleisch allzuschmerzliche Einschnitte machen muß. Uns erscheint es als das Angemessenste, jeden Theil von „Heinrich IV." zu seinem uneingeschränkten Rechte kommen zu lassen, indem sowohl der erste wie der zweite Theil selbständig einen Abend hindurch das Interesse des Publikums zu beschäftigen vermag. Erst in ihrer Aufeinanderfolge erläutern sich beide Theile und schließen zu einem Ganzen ab

Der erste Theil ist von Dingelstedt seiner derbkomischen Elemente keineswegs beraubt worden, sondern der Bearbeiter ist mit vielem Takt zwischen der Scylla des kecken Humors Altenglands und der Charybdis einer nasenrümpfenden Prüderie, wie sie das elegante Toilettenpublikum unserer Zeit zur Schau trägt, hindurchgeschifft. Ohne das Burleske und dreist Joviale zu beeinträchtigen, hat Dingelstedt hie und da eine Wendung gemäßigt oder ganz gestrichen, manches Witzwort, ohne seinen Gehalt zu gefährden, etwas kleidsamer für die Gegenwart zugestutzt. Im Ganzen aber kommt der dicke Fleischklumpen Sir John zu seinem unveräußerlichen Rechte. Auch im zweiten Theile sind die mißlichen Kneipscenen mit Dortchen Lakenreißer in ansprechender und nicht anstößiger Weise gestaltet — freilich wir bleiben auf dem Boden Altenglands, wenn auch die Nichte der Frau Hurtig ihr Prädikat verloren hat, welches bedenkliche Ideenassociationen erweckt und die Geliebte des wackern Sir John ist weit davon entfernt, auf den Monthyon'schen Tugendpreis Ansprüche machen zu können. Doch in dieser ehrsamen Schenke geht es so hoch her, es herrscht eine so harmlose Lustigkeit, daß Niemand Zeit oder Lust hat, mit dem Sittenspiegel in der Hand den Paß der auftretenden Personen zu visiren. Nur mit geringer Zuthat waren uns alle diese Gerichte schmackhaft gemacht. Schon im ersten Theil war es ein glücklicher Gedanke Dingelstedt's, den Marsch der Rekruten Falstaff's über die Bühne zu arrangiren, der einen echt komischen Eindruck machte. Nicht minder gelungen erscheinen im zweiten Theil die im Fischnetz des Werbeofficiers eingefangenen Exemplare, welche ihre besondern komischen Merkmale drastisch zur Schau trugen. Hr. Dessoir spielte den Fallstaff, namentlich im zweiten Theil, nicht nur mit aller Bonhommie und natürlichen vis comica, sondern auch mit der gentlemengleichen Haltung, durch welche sich der edle Junker doch über die gewöhnlichen Possenreißer erheben muß. Fallstaff ist weder ein Hanswurst, noch eine Puppe des Puppenspiels, welcher einige Zettel mit komischen Redensarten in den Mund geklebt sind. Er hat etwas von Shakespeare's großartigsten Reflexionsnaturen — und wir brauchen blos an die waghalsige Sophistik zu erinnern, mit welcher er den Begriff der „Ehre" zergliedert, um in ihm mehr als den gewöhnlichen Schelm der Volksbühne zu sehen. Dem persönlichen Behagen hingegeben kümmert er sich weder um die bürgerliche, noch um die kriegerische Ehre, obgleich er auch den Lorbeer nicht verschmäht, wenn er sich ihn bequem erschleichen kann. Er lügt, betrügt, läßt sich bestechen — aber die ganze Fleischmasse geräth in eine fieberhafte Aufregung, als die Nachricht kommt, daß Prinz Heinz König geworden. Es ist dies nicht sonderlicher Ehrgeiz von Seiten des lustigen Kavaliers — aber welche Fülle von „Comfort" wird die königliche Sonne über ihn ausstrahlen, wie wird das Eis seiner Schulden und Gläubiger schmelzen, und am Königshofe wird es an vornehmen Dortchen nicht fehlen, welche um die Gunst des begünstigten Kavaliers buhlen. Aus allen diesen Hoffnungen, kolossal wie der Junker, der sie hegt, stürzt ihn die strenge Entscheidung des Königs, der sich von seinen Jugendthorheiten lossagt. Diese Scenen haben echt dramatischen Gehalt, der von Hrn. Dessoir wirksam zur Geltung gebracht wurde.

Was die ernsten Scenen in den beiden Theilen von „Heinrich IV." betrifft, so machen sie allerdings einen fragmentarischen Eindruck, indem Shakespeare sehr oft eine geschichtliche Kenntniß von Seiten seiner Zeitgenossen voraussetzte, welche uns fehlt. Die innere Einheit aller dieser Parteikämpfe, Konspirationen und Schlachten bildet der Grundgedanke, wie schwer es ist, eine vi, clam et precario eroberte Krone zu behaupten. Der alte Volksspruch: „Unrecht Gut gedeiht nicht", wird hier auf die Usurpation von Thron und Reich angewendet. Eine Gewaltthat zieht die andere in einer langen Kette nach sich — die erbeutete Krone muß im Kampfe behauptet und mit Argwohn bewacht werden. Das ist die tiefe Bedeutung jener Scene, in welcher der sterbende Vater den eigenen Sohn als Kronenräuber anklagt — eine Scene, welche mit den sich daranschließenden Monologen die Dialektik des Herrscherrechtes und der Thronfolge in einer rein menschlichen Situation auf das glänzendste durchführt.

Wie stellt sich nun die Bühne der Gegenwart zu diesen Historien? Nach unserer Ansicht muß sie alles blos Chronikartige, was als trockenes historisches Datum für uns veraltet ist, wegschneiden, dagegen Alles, was auf den, für alle Zeiten giltigen Grundgedanken Bezug hat, mit unseren scenischen Mitteln glänzend hervorheben. Diese beiden Seiten hat Dingelstedt als Bearbeiter und Regisseur mit gleichem Takte in's Auge gefaßt und mit großer Kühnheit,

welche den Verehrern des unabänderlichen Shakespearetextes mißliebig sein mag, aber durch den Erfolg gerechtfertigt wurde, sowohl Striche, als auch Zusätze gemacht. Im Einzelnen kann man darüber rechten, ob die eingeschobene, an und für sich treffliche Traumerzählung der Lady Percy eine Nothwendigkeit war, ob die Verschwörungsscenen Glendower's und diese ganze eigenthümliche Gestalt mit Recht seinem Rothstift verfielen? Doch die Wiederholungen der Verschwörungsscenen bedurften der Kürzung, da das historische Interesse der einzelnen Konspirationen für unsere Zeit erloschen ist. Auf der anderen Seite hat die Gewaltthat und der Eidbruch des Prinzen Johann, mit welchem er Mowbray, den Erzbischof und die andern Verschwörer verhaften läßt, etwas so Verletzendes und Brüskes für unser Gefühl, daß es einer erläuternden Scene bedarf, welche Dingelstedt meistens aus dem Text anderer Shakespeare'scher Scenen zusamengesetzt hat, um diese Handlung für uns zu motiviren. Der Styl der Shakespeare'schen Historien ist an vielen Stellen durchaus chronikartig. Er entnimmt die damals bekannte Thatsache der Chronik, ohne das Thatsächliche in künstlerischen Zusammenhang zu bringen. Hier ist für unsere Bühne eine Umarbeitung geboten. Als Triumph der Dingelstedt'schen Kunst, die Historien Shakespeare's unserer Bühne anzupassen, erscheint uns die schon erwähnte Einrichtung der Sterbescene des Königs Heinrich im „Jerusalemzimmer".

Hr. Lehfeld (König Heinrich) hat dramatische Energie und ist glücklich in einzelnen frappanten Zügen. Nächst ihm befleißigte sich Hr. Grans als Prinz Heinrich in den muntern Scenen, wie in den ernsten einer angemessenen Darstellung. Hr. Münzer als Percy und Fr. Hettstedt als Lady Percy waren, wenngleich die Beweglichkeit des Ersteren namentlich anfangs etwas zu irrwischartig hin und her flackerte, und erst später das intensive Feuer des Heißsporns athmete, ganz an ihrem Platze. Auch die komischen Figuren, namentlich Bardolf und Pistol, brachten die Shakespeare-Typen zum wirksamen Ausdruck.

„König Heinrich V.", das schwunghafte Epos des englischen Siegeszuges fährt wie ein von Viktorien umschwebter Triumphwagen über die Bühne. Und an seinem Schluße haben wir in der Verlobungscene ein heiteres Satyrspiel nach den ernsten Kämpfen. Diese Kämpfe sind rein epischer Natur und zersplittern sich bei Shakespeare in ein für uns unmögliches Scenenkonglomerat. Hier müssen die Hauptbilder festgehalten und was sich nicht mit ihnen verschmelzen läßt, gnadenlos ausgemerzt werden. Dingelstedt hat sehr vielen Takt darin gezeigt, daß er den stimmungsvollen Hauch eines Patriotismus zu wahren wußte, der überall Sympathien erwecken wird, wenn er nicht zu sehr in chronikenartige Einzelnheiten verläuft. Die Abschiedsscenen, der Abmarsch der Truppen waren ganz trefflich in komischen und ernsten Genrebildern arrangirt und durch die Schlußrede des Pagen, dem Dingelstedt theilweise die Worte des Chores in den Mund gelegt, abgerundet; die großartige Introduktionsscene, das Komplot von Sirrop, Cambridge und Genossen, sowie die Scenen von Harfleur waren fortgeblieben, dagegen entrollte sich das Gesammtbild des französischen Junkerthums recht glänzend und drastisch wirksam vor unseren Augen, die tiefsinnigen und heiteren Lagerscenen kamen zu vollem Rechte und die heitre Werbung am Schluße, die radebrechende Liebe zwischen dem englischen König und der französischen Prinzessin, setzte sich mit den Schlacht- und Lagerbildern in anmuthigen Kontrast.

Dingelstedt's Unternehmen, den Cyklus der zusammenhängenden Historien der deutschen Bühne vollständig anzueignen, wird ganz zwar erst in der eigentlichen Shakespearewoche dieses Jahres zur Ausführung kommen. Doch auch die erste Hälfte dieses Cyklus gab bereits ein anziehendes Gesammtgemälde, welches für den Genius Shakespeare's eine der würdigsten Huldigungen ist und außerdem das große Talent Dingelstedt's, die Bühne Shakespeare's ohne Gefährdung der dramatischen Größe des Autors in die Bühne der Gegenwart zu verwandeln, in das hellste Licht gestellt hat.

Schubert's „Winterreise".

Eine Analyse von Karl van Bruyck.

(Fortsetzung.)*)

Der Wanderer zieht nächtlicher Weile durch ein Dorf. Alle Menschen sind von Schlaf und Traum befangen, ihn aber bellen die mit ihren Ketten rasselnden Hunde an. „Was will ich unter den Schläfern säumen?" ruft er sich zu und wandert weiter.

*) S. Nr. 1, S. 3, Nr. 2, S. 20 und Nr. 5, S. 68.

Welch ein Gemälde: die erste Hälfte dieses Gesanges! Die Stille der Nacht, das Bellen der Hunde, ihr Rasseln an der Kette, alles dies meint man aus der Begleitungsfigur, welche sich, von den so charakteristischen Pausen unterbrochen, pianissimo durch den ganzen ersten Theil des Gesanges hindurchwindet, heraus zu hören und zu fühlen. Es ist nicht möglich, zarter und doch mit größerer poetischer Wahrheit zu malen. Mit wie unendlich einfachen Mitteln wird hier das Außerordentliche erreicht. Welch ein charakteristischer Zug ist z. B. der (obwohl in einer musikalischen Konsequenz durch den vorhergehenden Sextsprung bedingte) Septimensprung im letzten Vers der ersten Strophe, in dem sich die schwellende Sehnsucht des Wanderers nach Ruhe ausspricht.

Wie charakteristisch nicht minder das Aufwärtsflimmern der Sechzehntelfigur in der letzten Strophe, ihr Hinabsinken in die äußerste Tiefe nach dem Vers: „und morgen früh ist alles erloschen“, wo sie gleichsam nachdem Alles erloschen ist, allein noch im öden, leeren Raum sich fortbewegt und (musikalisch betrachtet) die Verbindung mit der nächsten Strophe erhält.

Wie charakteristisch und wie schön zugleich ist es empfunden, daß der Gesang jetzt nach der Unterdominante modulirt, wie wohl paßt die, wie ein Silberstern aus dem nächtlichen Dunkel, welches der vorhergehende Takt geschildert hatte, hervorbrechende Triolenfigur, deren Ursprung gleichwohl musikalisch nur in der früheren Triolenbewegung zu suchen ist, zu dem Inhalt der nun folgenden Gesangsstrophe, und wie innig, wie herzbewegend empfunden ist dieses:



Wie unendlich fein ist musikalisch und poetisch das Nachspiel dieser Strophe und die Einleitung in die nächstfolgende gedacht, in welcher das Gemälde des ersten Theiles wiederkehrt, um nur bei dem Vers: „was will ich unter den Schläfern säumen“ unterbrochen zu werden und dann gleichsam in's nächtliche Dunkel zu verschwinden.

Der stillen Nacht folgt ein „stürmischer Morgen“. Aber das behagt gerade unserem Wanderer und rüttelt sein in stilles, schmerzliches Träumen versunkenes, aber trotz aller Weichheit im innersten Grunde doch (wie wir noch sehen werden) muthiges Herz wieder auf. Rothe Feuerflammen ziehn am Himmel hin! Er erblickt in ihnen sein eigenes Bild.

Es ist auch wohlthuend, nach den vielen Andantes und Adagios und dem langanhaltenden Pianissimo-Geflüster wieder einmal ein Allegro und ein kräftiges Forte zu vernehmen. Mit ein paar unglaublich genialen Strichen ist in den drei den Gesang einleitenden Takten das ganze Bild schon gezeichnet (daher auch der letzte Takt dieser Einleitung einen vollkommenen Schluß bildet). Wie stimmt hier Alles zu einer überwältigenden Totalwirkung zusammen: die rhythmische Bewegung im Allgemeinen mit ihrem Wechsel von ligato und staccato, das nur an einer Stelle durch den schrillen verminderten Septimenakkord: h, d, f, gis unterbrochene Unisono, die Akzentuirungen, die rollenden Triolen, der kurz abbrechende Schluß! Das charakteristische Unisono wird vom Tondichter während der ganzen ersten Strophe beibehalten, welche ein abwärts schwirrender Triolenlauf, dem sich eine springende Achtelfigur entgegenbewegt, zum Abschluß bringt, und die Singstimme nimmt also den vollsten Antheil an der stürmischen Bewegung. Die zweite Strophe wendet sich nach der Unterdominante, B-dur, um in festen Harmonien das: „so recht nach meinem Sinn“ zum Ausdruck zu bringen. Mit der letzten Strophe kehrt die frühere stürmisch wilde Bewegung wieder, um in dem letzten Vers: „es ist nichts als der Winter“ gleichsam erstarrend stille zu stehen und doch zugleich in dem Oktavspringen der Singstimme und der zweimal wiederholten, aufschreienden Sechzehntelfigur ihren stärksten Ausdruck zu finden. Blitz- und sturmartig wie die erste Strophe schließt der über allen Ausdruck geniale Gesang mit einem kurzen Ritornell.

Wie ein einsamer Stern am dunkeln, wolkenbedeckten Nachthimmel, so strahlt nun plötzlich, da der Wanderer sich von dem Schein eines Irrlichtes (gleichsam mit Bewußtsein) täuschen läßt, zwischen all' den düster unheimlichen, tief schmerzlichen, wild aufgeregten Gesängen ein freundlich heller, rein melodischer Gesang hervor, durch den man zwar immer noch Wehmuth hindurchklingen hört, aber in den sanftesten, gedämpftesten Tönen. Das klingend, singend, springende:



das sich durch das ganze Lied hindurchzieht, ist von vortrefflicher Wirkung und besonders schön gedacht in diesem einfachen Lied die Rückkehr von der Dominante nach der Tonika und der Hauptmelodie, die, in Uebereinstimmung mit dem dichterischen Bild und musikalisch durch den übermäßigen Dreiklang so wirksam eingeleitet, an dieser Stelle mit ergreifender Schönheit hervortritt.

(Schluß folgt.)

Stockholmer Theaterbericht.

Die vereinten Bühnen. — Bühnenleitung. — Repertoir.

E. — Die hiesigen Theaterverhältnisse, welche gleichsam den österreichischen Wahlspruch „Viribus unitis" zu dem ihrigen gemacht haben, nehmen im Ganzen einen recht günstigen Verlauf. Das zweite hiesige sogenannte „kleinere Theater" (mindre Theatern), welches früher Privatunternehmen war und unter der sehr einsichtsvollen Direktion des Charakterspielers Stjernström stand, wurde nämlich vom König käuflich erworben und dadurch trat die wesentliche und wichtige Veränderung ein, daß das vortreffliche Schauspielpersonal dieses Theaters mit dem der großen königlichen Bühne vereinigt wurde und das kleinere Lokal des mindre Theatern nunmehr als zweckmäßiger von dem vereinigten Personal für das Schauspiel und Lustspiel benutzt wurde, während das große königliche Theater der Oper und der Tragödie und überhaupt größeren scenischen Raum erfordernden Stücken überwiesen blieb. Das Personal des mindre Theatern, welches jetzt das „dramatische Theater" (im Gegensatz zum lyrischen) heißt, stand schon vorher auf hoher Stufe, zählte bedeutende Talente und zeichnete sich durch ein vorzügliches Ensemble aus; auch das königliche Schauspielpersonal hatte einige herrliche Kräfte, man kann sich also denken, wie große Hoffnungen man auf die Entfaltung dieser vereinigten Schaar in Betreff des Schauspiels und Lustspiels zu setzen berechtigt ist. Wie nur so oft und an so manchen Orten, scheint es an der geistig überlegenen Leitung, gleichsam an gebornem Feldherrntalente zu fehlen, welches sich darin beweist, daß es solche Stücke zu finden weiß, welche der Zeitstimmung und dem Zeitbedürfniß entgegen kommen und zugleich Gelegenheit geben, die vorhandenen Kräfte dadurch, daß diese ihrem Naturell und ihrer Vorliebe, oder sagen wir offen ihrer Eigenliebe entsprechende Aufgaben erhalten, mit der ganzen ihnen innewohnenden Wucht wirken zu lassen. Es ist dies das Geheimniß des Erfolges auf dem Schlachtfeld, wie auf der Bühne; wie viele Feldherrn, Intendanten oder Direktoren haben jedoch bei dem hergebrachten, oft gar bornirt büreaukratischen Schlendrian eine Ahnung davon? Der einzelne Künstler soll des Genies nicht ermangeln, der Direktor oder Chef muß es in noch höherem Grade besitzen, oder man sieht Früchte, wie sie sich freilich zu Dutzenden aufzählen lassen. Welcher Jammer, die Größe der Aufgabe zu sehen und die Zwerge, welche, auf dem Boden kriechend, sich im Schweiße ihres Angesichts mit deren Lösung vergeblich abmühen!

Das interessanteste Stockholmer Ereigniß der bisher verflossenen Saison war ohne Zweifel die Aufführung des Shakespeare'schen „Richard II." Wir wissen nicht, ob die Hervorsuchung des genialen Stückes zufällig mit dem gleichen Ereigniß in Wien zusammentraf, oder ob Wien Stockholm auf den Gedanken brachte. Es wäre dies dann ein dort wahrscheinlich nicht geahntes Wirken in die Ferne. Was jedoch in Wien wegen der stümperhaften Bearbeitung und des Sichvergreifens der Hauptdarsteller in der Auffassung nicht geglückt zu sein scheint, gelang in Stockhom auf's glänzendste. Es wurde nach der Uebersetzung des schwedischen Shakespeare-Uebersetzers Hagberg, der leider in diesen Tagen gestorben ist, gegeben und zwar fast ganz in der originalen Gestalt. Das Publikum zeigte sich jedesmal tief ergriffen. Ein hiesiges Blatt sagte: „Abgesehen von dem historischen Interesse hat dies Schauspiel so viele Momente größter dramatischer Wirkung, so viele tief ergreifende Situationen, daß es selbst den mit den englischen Fehden jener Zeit Unbekannten fesseln muß. Die Hauptperson des Stückes hat auch in Hrn. Swartz einen Darsteller gefunden, der das Bild des im Grunde gutherzigen aber schwachen Monarchen lebhaft und „fertig" darstellt, sowohl in den Tagen des Glücks und des Uebermuthes, als in denen der Verzweiflung und Prüfung. Herrlich waren auch Hr. Dahlqvist als Hereford und Fr. Swartz als Königin".

Von schwedischen Nationalschauspielen gab das Theater: „Siri Brahe och Johan Gyllenstjerna" (sprich Jüllenschjerna). Es behandelt dies recht interessante Stück eine Jugendliebe Gustav Adolph's, nämlich zur schönen Tochter des Reichraths Magnus Brahe, Ebba, ein in Schweden sehr häufiger Name. Gustav Adolph wollte die Geliebte zur Königin machen, wurde jedoch von seiner Mutter, der Königin Christine, daran verhindert. Der Stoff ist bereits vielfach in dramatischer und novellistischer Form benutzt worden. Ebba wurde später mit dem Reichsmarschall Jakob de la Gardie vermählt. Beide Familien blühen noch in Schweden fort. Unter den schwedischen Stücken nennen wir noch das bereits früher erwähnte: „Dagen gryer" („Der Tag graut") von F. Hedberg und das vaterländische Spektakelstück: „Die Wermeländer" mit dazugehörigen Chören und Tableaux. Von fremden Verfassern zieht immer noch Shakespeare's „Sommernachtstraum" mit der Musik Mendelssohns an. Auch Birch-Pfeiffer'sche Stücke

führte das Schauspiel vor, namentlich: „Die Waise von Lowood“ unter dem Titel: „Jane Eyre“, ferner „Die Weißgekleidete“, bearbeitet von F. Hedberg, wogegen das sich seit Jahren auf dem Repertoir behauptende: „König Renés Tochter“ von H. Herz, ein wahrer Edelstein genannt werden muß. Das Lustspiel endlich und die Posse waren durch Molière's „Scapins Schelmenstreiche“, „Die Biedermänner“ („Sakallade Hedersmän“), „Der Vater der Debütantin“, „La papillonne“ („Fjirilsfebenen“), Scribe's „Diplomaten“ und ein schwedisches Idyll: „Korp Kirsti“ („Thalabenteuer“) in einem Akt von F. Hedberg vertreten.

Die Oper, welche noch immer eine Art von Uebergewicht hat, zählt die besten Namen. „Don Juan“, „Oberon“, „Freischütz“, „Zauberflöte“, „Wilhelm Tell“, „Fra Diavolo“, „Puritaner“, „Faust“ von Gounod, „Barbier“, „Kronjuwelen“, „Regimentstochter“. In den „Puritanern“, welche neu waren, zeichnete sich Fr. Stenhammer als Elvira durch ihren reinen seelenvollen Vortrag aus. Auch die Sänger Behrens und Sandström waren vortrefflich in ihren Leistungen. Im „Freischütz“ erinnert die Agathe der Fr. Michaeli mit ihrer edlen klaren Flötenstimme an Jenny Lind's schönste Tage.

Das Södra Theatern (Südertheater) brachte ein schwedisches Originallustspiel: „En rätt, som bär frukt“ („Ein Gericht, welches Früchte trägt“), ferner „Eine Seereise“, nach dem Deutschen, und das lokalisirte: „Löjen och Tårer“ („Berlin wie es weint und lacht“.) Auf dem Thiergarten-Theater wurde ebenfalls eine deutsche Posse: „Ueber Land und Meer“ und „des Teufels Nichten“ frei nach dem Deutschen gegeben. Schließlich erwähnen wir des Erscheinens einer Tragödie von J. L. Runberg: „Die Königin auf Salamis“, woran der berühmte Dichter lange gearbeitet hat und die von der schwedischen Presse als weitaus das Beste der schwedischen dramatischen Literatur mit Enthusiasmus bezeichnet wird. Eine ausführliche Analyse dieses Stückes behalten wir uns vor.

Berliner Musikbericht.

Von Otto Gumprecht.

Konzerte während der ersten Hälfte der Saison. — Die Singakademie: Graun'sches „Tedeum“. — Gedächtnißfeier Mendelssohn's im Stern'schen Verein. — „Die ewige Heimat“ von Küster. — Der königl. Domchor. — Seb. Bach'sche Motette. — Neuere Arbeiten im Gebiete der Kirchenmusik. — Königliche Oper.

Die folgenden Zeilen sollen von den wichtigeren Konzerten während der ersten Hälfte des Winters Rechenschaft geben. Obgleich auch in der gegenwärtigen Saison, ebenso wie in den beiden vorangegangenen, auf diesem Gebiet eine gewisse Erschöpfung und Blasirtheit des Publikums und demgemäß eine nicht zu verkennende Abnahme in dem Eifer und der Rührigkeit unserer Musiker zu Tage getreten, ist doch der Stoff, um den es sich hier handelt, immer noch umfangreich genug, um ein eklektisches Verfahren als das allein zweckmäßige erscheinen zu lassen. Bei einer vollständigen Berücksichtigung aller Namen und Daten würde entweder mein Bericht zu ganz ungeeigneten Dimensionen aufschwellen, oder zu einer rein statistischen Nomenklatur vertrocknen. Ich beginne meinen Rückblick mit den Aufführungen, welche die Pflege der religiösen Tonkunst als ausschließliche oder vornehmste Aufgabe sich gesetzt.

In dem ersten der drei von der Singakademie angekündigten Abonnementskonzerte gelangte Mendelssohn's „Elias“ zum Vortrag, dasjenige Werk, welches unter sämmtlichen Oratorien der neueren und neuesten Zeit in der Kraft des Ausdrucks und der Fülle der Charakteristik an die Alles überragenden Muster der Gattung, die Schöpfungen Händel's und Bach's, noch am nächsten herantritt, und deshalb immer von Neuem für die Darbietenden wie für die Empfangenden zur reichsten Quelle künstlerischer Anregung und Erhebung wird. In allen lyrisch gehaltenen Chören empfahl sich der Gesang durch edlen Wohllaut und milden Ernst der Auffassung. Bei den dramatisch bewegten Partien hätte man dagegen noch ein strafferes, energischeres Eingreifen gewünscht. Auch die Tempi erschienen hie und da zu zögernd. Die Soli waren theils in ausreichender, theils in hervorragender Weise durch die Damen Decker und Baer, die HH. Seiffart und Krause (von der königlichen Oper) vertreten. Außer diesem ersten Abonnementskonzert veranstaltete die Singakademie noch zwei Aufführungen, von denen die eine Seb. Bach's ergreifende Kantate „Gottes Zeit ist die

allerbeste Zeit", und Mozart's Requiem, die andere Graun's „Prager Tedeum" zum Inhalt hatte. Bei dem letzteren Werk, das seit Menschengedenken hier nicht öffentlich gehört wurde, muß ich einen Augenblick verweilen. An unmittelbarer Bedeutung für die Gegenwart steht es noch beträchtlich hinter der bekannten Graun'schen Passionsmusik „Der Tod Jesu" zurück. Was es an lebendigem Inhalt einst in sich bergen mochte, hat der Ablauf eines Jahrhunderts in Staub und Moder verwandelt. Statt religiöser Weihe und Erhabenheit überall nur Zerstreuung und Zersplitterung in das Aeußerliche und rein Sinnliche. Wo wir den auf einen Punkt gesammelten vollquellenden Erguß des Gefühls erwarten, wird der Sinn ermüdet durch steifes Figurenwerk und eckiges Tongeschnörkel. Während Bach und Händel bis zu den tiefsten Quellen der Volksseele vordrangen, schöpfte der Komponist des Tedeums seine Töne lediglich aus den Strömungen der Oberfläche, bei aller Richtung auf das Solide und Gediegene fehlt ihm doch der feste Kern, die nachhaltige Kraft. Die kleinbürgerliche Ehrbarkeit, die uns hier entgegentritt, verzichtet auf die Fülle und begnügt sich mit der Breite. Weil die Werke Graun's genau auf den Kammerton der herrschenden Gefühlsweise ihrer Zeit gestimmt sind, nahmen sie in deren Liebe und Verständniß eine der ersten Stellen ein. Eine ganze Generation fleißiger Kantoren und Organisten in Norddeutschland hat zu dem Schöpfer der Passion und des Tedeums als zu ihrem höchsten Meister emporgeblickt und die von ihm angeschlagene Weise in tausendfachem Wiederhall nachgesungen. Aus demselben Grunde erscheinen uns aber alle diese Werke nur noch als dürre Blätter, die der Sturm der Zeit längst vom Baum der Kunst herabgeweht.

In besonders glanzvoller Weise beging der Stern'sche Verein die seit seiner Entstehung bei ihm hergebrachte Gedächtnißfeier Mendelssohn's. Des Tondichters 95. Psalm für Chor, Solo und Orchester leitete die Aufführung ein. Das Werk zeigt alle Vorzüge des Geistes und der Bildung, steht aber doch wie die meisten andern zu dieser wesentlich lyrischen Gattung sich bekennenden Arbeiten des Komponisten an Macht und Fülle der Erfindung und des Ausdrucks hinter den beiden Oratorien erheblich zurück. Der Grund liegt im Text. Die Worte zum „Paulus" und namentlich die zum „Elias" gaben der Phantasie des Tondichters weit bestimmtere und deshalb auch produktionskräftigere Impulse als die abstrakte Erhabenheit der Psalmendichtung. In dem Werk, um das es sich hier handelt, gleicht die Musik einem breiten Strom, der ruhig und klar zwischen festen Ufern dahin zieht. Nichts erinnert hier an die hohe See der Empfindung mit ihrer ungeheuren Weite, ihren Geheimnissen der Tiefe und ihrem rastlos wogenden Leben, aber eben so wenig fällt unser Blick auf jene flachen Sumpfniederungen, in denen Trockues und Flüssiges zu einem trüben Gemisch verschwimmen, und welche öde und trostlos in so vielen neueren und neuesten Arbeiten der Gattung sich vor uns ausdehnen. In das innerste Heiligthum des Komponisten führte die Hörer die dem Psalm folgende „erste Walpurgisnacht". In ihr fanden sie den echten, vollen Schlag seines Herzens mit seiner liebevollen Versenkung in das Leben und Weben der Natur, wie mit seinem schwärmerischen Aufblick zu dem Reich der ewigen Ideen. Die so verschiedenen Quellen, aus denen Mendelssohn seine Romantik und seine priesterlich-weihevollen Gesänge schöpfte, rauschen harmonisch neben einander in dieser Musik, die treu und klar bis in den kleinsten Zug die Individualität seines Urhebers abspiegelt. Außerdem brachte noch der Abend die Fragmente aus Mendelssohn's unvollendet gebliebener Oper „Loreley", wobei die Sopranpartie im Munde des Frl. Lucca den beredtesten Ausdruck fand. In den vorangegangenen Werken waren die hervortretenderen Soli den HH. Krause und Otto zugefallen. Im Ganzen und im Einzelnen bewies wieder die Aufführung die bis auf's Kleinste sich erstreckende Sorgfalt und Achtsamkeit, durch welche seit jeher die Konzerte des Stern'schen Vereins sich hervorgethan.

Der hiesige Domorganist Hr. Küster, der sich schon wiederholt auf dem Gebiete der geistlichen Musik versucht, machte das Berliner Publikum mit seinem bereits im Druck erschienenen Oratorium „Die ewige Heimath" bekannt. Schon die Durchsicht des Textes begründet kein günstiges Vorurtheil für das Werk. Derselbe besteht aus Bibelstellen von durchaus didaktischem Charakter, die hin und wieder ein Gesangbuchslied unterbricht. Es fehlt hier nicht allein an allen epischen und dramatischen Elementen, mit einem Wort, an einer bestimmten Handlung, sondern auch an jedem konkreteren Gefühlsausdruck. Der Komponist ist offenbar im besten Glauben zum Werke geschritten, das Wollen ward ihm gegeben, nicht zugleich das Vollbringen. Seine Tonsprache, der ein gewisser Idealismus, freilich nur ein ganz abstrakter und in sich gehaltloser, nicht abgesprochen werden soll, bringt es kaum über das kindliche Lallen ohn-

mächtiger Interjektion hinaus. Statt wirklicher Gedanken sind es fast lauter Gedankenstriche, die hier geboten werden. Wo aus allen diesen atomistischen Ansätzen und Anläufen ein bestimmteres Gebilde auftaucht, gehört es dem gewöhnlichsten melodischen Gemeingut an. Wenn irgend eine Gattung der Kunst der inneren Kraft und Freudigkeit bedarf, so ist es die religiöse; denn von ihr sollen wir innerlich gestärkt, geläutert und erhoben zum gewohnten Tagewerk zurückkehren. Vergeblich späht man indessen nach einem kernhaften Motiv, nach einem fest umrissenen Thema. Statt das Auge frei und frisch gen Himmel aufzuschlagen, schleicht diese Musik mit zu Boden gesenktem Blick traurig und mühselig an der Hand des Textes hin. Strenge formelle Gliederung, die ernste Zucht der Schule ist das Mindeste, das wir von einem Kirchenkomponisten fordern, aber selbst in dieser Erwartung wird man getäuscht. Keinen irgendwie nennenswerthen Antheil hat die Polyphonie an dem Werk.

Der königliche Domchor brachte in seinem ersten Abonnementskonzert mit Ausnahme des zehnstimmigen „Crucifixus" von Lotti und des Mozart'schen „Misericordias" lauter hier noch nicht öffentlich gehörte Werke zum Vortrag. Den ersten Platz unter ihnen nahm die fünfstimmige Motette „Jesu, meine Freude" von Sebastian Bach ein. Im gesammten Gebiet des a-capella-Gesanges gibt es wenige Schöpfungen, die ihr gleich zu stellen wären, keine einzige, die sie überragte. Gegen die bis in den kleinsten Theil geistig durchleuchtete und geklärte Tonwelt, die sich hier dem bewundernden Blick erschließt, sinken selbst die bedeutsamsten Schöpfungen der Italiener zu verschwimmendem, elementarem Gewoge hinab. Da ist Alles in überwältigender Herrlichkeit bei einander — unerschöpflicher Reichthum der Erfindung, quellende Gemüthsfülle, eine Treue und zugleich eine Macht des Ausdrucks, für die ich keine Worte habe; endlich jene einheitliche Bestimmtheit und Konsequenz des formellen Gefüges, in welchem Freiheit und Nothwendigkeit auf's innigste sich durchdringen und verschmelzen. Den leitenden Faden in der Motette bildet ein Choral, der in zweimaliger Wiederholung zu immer mannigfaltigeren und kunstvolleren Figurationen sich steigert. Zwischen die einzelnen Strophen des Kirchenliedes ist eine Anzahl von Chören eingereiht, die den Sinn der Choralworte in reichster und individuellster Deutung vor uns ausbreiten. — Auf die übrigen Nummern des Programms will ich hier nur ganz flüchtig hinweisen. Die zweichörigen Responsorien: „Velum templi scissum est" von Palestrina tragen den Charakter jener transcendenten Erhabenheit, der sich jeder näheren Definition entzieht. Das „Peccavi" für Alt, Tenor und Baß von Caldara bewegt sich fast nur in dem kunstvollen Spiel mit polyphonen Formen. Durch die Wahl der Stimmen erhält das Tonstück allerdings etwas von dem gedämpften Kolorit, das hier dem Inhalt des Textes entspricht. Das Graduale „Ecce quomodo moritur justus" von Jakob Händl, (1550—1591), ist würdig in der Gesammtstimmung, aber ohne hervortretende Individualität im Ausdruck. Die Motette: „Hilf Herr" von Gottfried August Homilius, (1714—1785) läßt den Uebergang zur modernen Weise erkennen. — Die Ausführung gereichte fast durchweg, namentlich aber in der Bach'schen Motette der Sängerkapelle wie deren Dirigenten Hrn. v. Herzberg zur Ehre. In der Aufnahme geistlicher Sologesänge hat endlich der Domchor nach mannigfachen Experimenten die allein passende Ergänzung seiner Programme gefunden. Zur Mitwirkung herbeigerufen war diesmal Frl. Decker, die erste Sopranistin der Singakademie, deren Vortragsweise völlig zu dem religiösen Rahmen paßte, welcher sie hier umgab. Von den offiziellen Soiréen des Domchors sind die Kompositionen der Mitlebenden grundsätzlich ausgeschlossen. So oft er indessen anderweitigen Konzerten seine künstlerische Unterstützung leiht, pflegt er, so weit es an ihm liegt, die Ansprüche der Zeitgenossen zu berücksichtigen. So trug er z. B. in dem ersten Konzert zum Besten der „Gustav-Adolf-Stiftung" die Hauptkosten des Programms und bot dem Publikum bei diesem Anlaß ein „Selig sind die Todten" von Succo, den 122. Psalm von F. Naumann, das Reichardt'sche „Weihnachtslied" und eine Kücken'sche Motette. Kein Zweig am Baum der Kunst ist weniger dazu geeignet, aus der Empfindungsweise der Gegenwart einen Strom frischen Lebens zu schöpfen, als die Kirchenmusik im engsten Sinne. In Form und Gehalt bleibt sie durchaus an die Erbschaft der Vergangenheit gewiesen. Unter den angeführten Arbeiten möchte ich der Succo'schen den Vorzug geben. Das Stück empfiehlt sich durch eine gewandte Herrschaft über den polyphonen Styl und seine ernste, wenn auch etwas abstrakte Würde im Ausdruck. Auch der Psalm von Naumann zeugt für die Vertrautheit des Komponisten mit Form und Wesen des a-capella-Gesanges. Nur der refrainartige Schluß scheint aus dem Ton zu fallen. Das Reichardt'sche „Weihnachtslied" schließt sich nicht ohne Glück der prunklosen Einfachheit der Volksweise an. Durchaus unter dem Niveau des Domchors steht dagegen die Kücken-

sche Motette mit ihren geschminkten Phrasen und ihrer süßlichen Affektation. Gilt es die Wahl, so sehen wir den Komponisten immer noch lieber mit den blinkenden Sternlein und dem Mondschein spielen, als seine Hand nach der geweihten Leyer Palestrina's ausstrecken.

Den Bericht über die anderweitigen Aufführungen während der ersten Hälfte der Saison behalte ich mir für einen kurzen Nachtrag in meinem nächsten Brief vor. Ich werde namentlich der Kantate „Hero und Leander" von Vierling, ferner der von der Gesellschaft der Musikfreunde, welche Hrn. v. Bülow zu ihrem musikalischen Willensvollstrecker ernannt, veranstalteten Konzerte zu gedenken haben. In die Lücke, die durch den Wegfall der Radecke'schen Soiréen (ihr Begründer fungirt jetzt als Musikdirektor bei der königlichen Oper) in unserm öffentlichen Musikleben entstanden, ist das neue Unternehmen zur rechten Zeit eingetreten. Ferner werde ich Ihre Aufmerksamkeit für die Verhältnisse auf unserer Hofbühne in Anspruch nehmen. Erfreulich ist das Bild eben nicht, welches dieselbe in den letzten Monaten gewährte. Nachdem Fr. Köster mit erheblich geschwächten Stimmmitteln, aber in der ihr eigenen stylvollen Weise die bedeutendsten Gestalten ihres Rollenkreises an uns vorübergeführt, stand das Repertoir mehr als je „unter dem harten Gesetz der Verlegenheit". Mühselig wandte es sich im engen Zirkel hin und her. Der Grund davon lag wenigstens zum Theil in äußeren, der Verwaltung nicht zur Last fallenden Hindernissen. Die Damen Lucca und Harriers alternirten im Erkranken. Durch einen hartnäckigen Katarrh wurde die Letztere ein ganzes Vierteljahr unserer Bühne entzogen. Hr. Formes, unser Heldentenor, scheint auf alle Meyerbeer'schen, Wagner'schen und Verdi'schen Partien verzichten zu wollen. Inzwischen steht wieder eine Reihe von Gastspielen bevor, wie das der Artôt und des Tenoristen Hagen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

21. Januar — 3. Februar: „Minna von Barnhelm". — „Zwei Pflegetöchter" und „Die Dienstboten" (4 Mal). — „Der reiche Mann" (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Franz statt „Heinrich IV." eingeschoben). — „Adrienne Lecouvreur". — „Ein Wintermärchen". — „Die Nibelungen". — „Pitt und Fox". Historisches Original-Lustspiel in 5 Akten von Rudolf Gottschall, neu. (3 Mal). — „König Heinrich der Vierte". — „Graf Essex".

Gottschall's Lustspiel „Pitt und Fox" ist in Deutschland längst keine Novität mehr; eine Anzahl Hof- und Stadttheater haben es schon vor ein paar Jahren mit gutem Erfolg gegeben; das Burgtheater hat sich etwas spät entschlossen, ein Gleiches zu thun, und siehe da, der überwiegend günstige Erfolg auch in diesen Räumen beweist, daß die lange Zurückhaltung keineswegs gerechtfertigt war.

Wir haben es mit einem äußerst glücklich gewählten Stoffe zu thun, welcher indessen auch im Wesentlichen von einer glücklichen Hand verwerthet worden ist. Die Schilderung rein menschlicher Bestrebungen und Charaktere in ihren halb zufälligen, halb nothwendigen Wechselbeziehungen, mit einem großen politischen Prinzipienkampf als Hintergrund, — das gibt gewiß für unsere Zeit einen guten Lustspielstoff; denn unsere Zeit will vor Allem menschlich berührt und nebstbei gewiß auch gerne politisch interessirt werden.

Der Kern der Handlung unseres neuen Lustspiels ist nun allerdings von geringer Bedeutung: die Liebesgeschichte einer Londoner Putzmacherin mit einem Schreiber der ostindischen Kompagnie, die einander zuerst nicht kriegen können, weil sie beide arm sind, später aber erst recht nicht, weil das Mädchen unvermuthet einen reichen Vater bekommt, während sie obendrein von zwei bedeutenden Männern umworben wird, von dem Einen in flüchtigem Leichtsinn zum Zweck einer momentanen Intrigue, von dem Andern in treuer, jedoch entsagungsfähiger Hingebung. Das Mädchen wird in das hohe Spiel der beiden Matadore verwickelt, gelangt vom Putzladen in den Salon einer Herzogin, dann zu dem neuaufgefundenen Vater, zieht endlich den König selbst in's Mitleid und kriegt am Ende selbstverständlich ihren Liebsten sammt der obligaten Lustspiel-Aussteuer.

Es ist dies, wie man sieht, ein ziemlich magerer Inhalt; — was aber bedeutend nachhilft, ist im Wesentlichen die Charakterschilderung, die Benützung des politischen Hintergrundes und, in den drei ersten Akten, die scenische Mache.

Die Hauptfiguren sind zunächst natürliche, mögliche Menschen, mit Fleisch und Blut, mit Herz und Verstand, mit Sinn und Ziel. Pitt ist gut geschildert: einfach, gerade, wahrheitsgetreu, prinzipienfest; bescheiden und zurückhaltend, ja fast blöde in allem Persönlichen, thatkräftig, sobald es die Sache gilt, ein unscheinbarer, fast unbeholfener Mensch, ein unbeugsam überzeugungsvoller Politiker. Fox vielleicht noch besser: ein überlegener Geist, ein feiner Sinn, ein sicheres Talent, in allem Politischen seines Weges und Zieles wohl bewußt; — dabei aber ein Temperamentsmensch in allem Persönlichen, in geselliger Beziehung aller Zügel spottend, ein rücksichtsloser Lebemann. Die Schwierigkeit war hier die würdige und glaubwürdige Verbindung dieser zwei Charakterhälften in dem einen Manne. Der Staatsmann mußte mit dem Bonvivant gleichen Schritt halten, die politische Kapazität und Thatkraft mußte trotz des lustigen Lebens des Ministers, dieses hinwiederum trotz jener möglich und glaubhaft. Fox mußte von der einen Seite menschlich liebenswürdig, von der anderen politisch achtungswerth erscheinen, — ein Problem, das vom Verfasser von Anfang bis zu Ende in erfreulichster Weise gelöst wurde. Er hat es nämlich verstanden, mehrere Scenen seines Fox mit frivolen Anwandlungen beginnen und mit einem politischen Aufschwunge enden zu lassen. Mehr als einmal möchte der lustige Minister sich unbekümmert seinen Privatneigungen überlassen, jedesmal ruft die zwingende Nothwendigkeit ihn zu dem Ernste seines Amtes zurück, dem er sich dann auch sofort völlig gewachsen zeigt, ein Vorgang, der ebenso menschlich wahr, als dem Lustspielgenre angemessen ist, und der nur eines Darstellers bedarf, wie der Dichter ihn hier gefunden, um dem Charakter einen besonderen Reiz und eine unbestreitbare Wirksamkeit zu geben.

Auch der reiche und brutale Nabob, der gefürchtete Direktor der ostindischen Kompagnie, nebenbei, wenn es angeht, ein nicht gemüthloser Vater, ist kräftig und wahrscheinlich gezeichnet. Der Charakter seiner Tochter erregt uns allerdings gar keine Sympathie, etwas Gemüth hätte ihr nicht schaden können; doch müssen wir sie wohl so nehmen, wie sie ist, mit ihrem klaren Kopf, und ihrem kleinen Ansatz zum Uebermuth. Der arme Liebhaber seinerseits tritt vielleicht gar zu wenig und dann, mindestens in der hiesigen Darstellung, etwas naturburschenartig hervor. Die Herzogin dürfte man sich leicht feiner, geistvoller, geschickter wünschen; die Episoden mit den Deputirten könnten prägnanter sein; die Figur des Königs hingegen hat einige nicht üble Striche. Fassen wir demgemäß unsere Ansicht zusammen: so bedürfte manche Nebensache einer deutlicheren Ausführung, während die Hauptpunkte der Charakteristik gut getroffen sind.

Die günstige Wirkung dieses Vorzugs wird aber noch erhöht durch den politischen Hintergrund, welcher mit richtigem Takte so gestellt ist, daß er interessirt, ohne zu überwiegen. Wir hören vom parlamentarischen Leben mit seinen großen Losungsworten und kleinen Winkelzügen, vom Widerstreit der Prinzipienfragen, von Kampf und Intrigue, von Partei gegen Partei, von den politischen Führern im Mittelpunkte der Aktion und neben ihnen von dem im Halbdunkel stehenden Privateinfluß des unverantwortlichen Königthums. Das ist des politischen Elementes hinlänglich genug für ein Lustspiel. Man hat vielfach gesagt: was ist uns die „India-Bill", von der so viel gesprochen wird? Wie können wir uns dafür interessiren? Nun, wir meinen, die „India-Bill" ist dem Verfasser nur ein Mittel zu einem doppelten Zweck gewesen: einestheils wird damit die Intrigue geschürzt und das menschliche Interesse aller Personen des Stückes mit den politischen Interessen Englands verknüpft, anderentheils wird dem Konflikte der beiden Titelhelden damit ein greifbarer Ausdruck gegeben. Allerdings möchte man stellenweise, wenn man sich für die Politik eines dieser Helden interessiren sollte, mehr Klarheit über ihre eigentlichen Tendenzen und speziell über die eventuelle Berechtigung der India-Bill wünschen. Allein gerade die Erfüllung dieses gleichwohl natürlichen Verlangens hätte den Verfasser vermuthlich in politische Erörterungen sehr undramatischer Natur verwickelt, während ihm nur daran gelegen sein konnte, der Handlung, der eigentlichen Intrigue vermittelst der politischen Färbung ein höheres und zugleich zeitgemäßes Kolorit zu geben. Dies gelingt ihm aber auf's glücklichste in der Gegenüberstellung der beiden Staatsmänner im dritten Akte, wo sich beide — Pitt als Vertheidiger des Besitz- und Vertragsrechtes, Fox als Vertreter des abstrakten Menschenrechts — einander entgegentreten; sehr komisch und wirksam ist dann gleich nach dieser Scene der Eintritt Harriets und der Abschied, den beide von ihr nehmen, der Eine ernst und wehmüthig, der Andere in frivoler Selbstironie. Der hier erfolgende Aktschluß, mit jener drastischen Schwenkung vom politischen Felde auf das eigentliche Lustspielterrain, war für den guten Erfolg des Stückes entscheidend.

Bis hieher entspricht aber auch die scenische Führung des Stückes allen technisch-dramatischen Anforderungen. Der Dialog ist lebhaft, bezeichnend, nicht überladen, die Situationen wirkungsvoll ohne Absichtlichkeit, die Handlung schreitet mit Sicherheit vorwärts und läßt das Interesse nicht einen Augenblick erkalten. Vom vierten Akte an zeigt sich weniger Sicherheit, weniger Geschick. Man bekömmt das Gefühl, daß Manches hätte können besser ausgebeutet werden, z. B. die kleinen und kleinlichen Schwankungen vor der großen Abstimmung im Parlamente. Die Scene vor den zwei Heuhausen ist einigermaßen forcirt, sowohl in dem Zusammentreffen beider Frauen, — welches aber, wenn es schon stattfand, stärkere Funken hätte sollen sprühen lassen, — als in dem Horchen des Königs, der ja dessen kaum bedarf, um gegen Fox und gegen die Indiabill eingenommen zu sein. — Der fünfte Akt endlich ist scenisch insoweit mangelhaft, als sehr unwahrscheinlicher Weise alle Personen im Gemach des Königs zusammentreffen, blos um dort die Lösung des dramatischen Knotens leichter zu Stande zu bringen. Inwiefern hier und anderwärts etwa dramaturgische Striche, Zusätze oder Einrichtungen dabei im Spiele waren, wissen wie freilich nicht. Jedenfalls sieht man übrigens, daß in dem neuen Lustspiele die Vorzüge entschieden überwiegen. Die Novität darf somit als eine willkommene Gabe begrüßt werden, welche es schon längst verdient hätte, dem Repertoir des Burgtheaters eingefügt zu werden.

Der Erfolg am ersten Abend war denn auch ein überwiegend günstiger. Nach dem zweiten Akte dankte Hr. La Roche für den Verfasser, auf den lebhaften Applaus, den die Schlußscene des dritten Aktes hervorrief, erschien Hr. Gottschall selbst zwei Mal und am Schlusse noch ein Mal vor dem Publikum. Die Wiederholungen erfreuen sich eines guten Besuchs.

An der Spitze der Darsteller steht Hr. Sonnenthal als Fox. Ihm gebührt das unbedingte Lob, jene Verbindung zwischen dem Stimmungs- und Temperaments-Menschen und dem bedeutenden Politiker in eminenter Weise markirt zu haben, so daß beide Seiten prägnant hervortreten, ohne einander zu schaden oder zu verwirren. Dabei ist Hr. Sonnenthal in dieser Rolle viel markiger als man ihn zu sehen gewohnt ist, und Alles an ihm, auch Haltung und Maske, gibt dem Charakter eine Bedeutung, die den Sieg des Abends wesentlich mit entscheiden half.

Hr. Lewinsky gibt den Pitt, und man ist vorerst versucht sich zu freuen, daß dieser Künstler einmal Gelegenheit bekam, etwas Anderes als einen Intriguant oder einen edlen Vater darzustellen. Er spielt den Pitt, wie uns dünkt, richtig, — jedenfalls sehr natürlich und bestimmt; — ob nicht im Einzelnen Manches eine feinere Ausprägung zugelassen hätte, sowohl um den jungen Pedanten, als um den schüchternen Liebhaber charakteristischer zu markiren, — das wollen wir nur wie einen leisen Zweifel hinzufügen.

Hr. Meixner, als Nabob Snoughton brachte eine treffliche Mischung von Brutalität und gelegentlicher Gutmüthigkeit, von Verstand und despotischen Gelüsten wirksam zur Geltung. Seine Farben waren grell, aber wahr.

Frl. Baudius als Harriet folgte den Biegungen ihrer Rolle. Anfangs wie diese etwas unentschieden, bewegte sie sich im dritten Akte mit vieler Lebendigkeit und natürlichem Geschick, während sie im vierten der Unnatürlichkeit der Situation zum Opfer fiel.

Fr. Gabillon (Herzogin von Devonshire) ist zu beklagen. Sie hat keine Gelegenheit zu glänzen, führt indessen ihre rein äußerliche Rolle mit guter Haltung durch. Desgleichen repräsentirt Hr. Fichtner den König mit gewohntem Takt. — Hr. Schöne (Briar) geräth im dritten Akt in einen Ton, der den Liebhaber zu komisch, ja etwas tölpelhaft erscheinen läßt, was freilich mehr die Schuld der Rolle ist. — Hr. Förster gibt eine wichtige Nebenrolle (Jenkinson) sehr fein, Hr. Beckmann eine kleine Judenrolle sehr wirksam. Als Nebenpersonen genügen die HH. Franz Kierschner, Schmid, Arnsburg, Verstl. — Die Ausstattung ist wieder ziemlich mager ausgefallen, und die so bedeutsamen Heuhausen sind noch unwahrscheinlicher als die Situation.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Am 31. Januar: Zweites Konzert des zweiten Cyklus. Programm: Symphonie in B von Haydn, Furientanz aus „Orpheus“ von Gluck, Ouvertüre zu „Melusine“ von Mendelsohn, „Symphonie Pastorale“ von Beethoven. Dirigent: Hr. Dessoff.

⁒. — Ein höchst genußreiches Konzert, eine lebensvolle Huldigung, dargebracht den bezaubernden Gaben einer heitern Kunst, wie sie sich in Haydn's gesamm-

tem Schaffen noch mit völliger Unbefangenheit, in Beethoven's ersten und mittleren Werken zuweilen noch als eine Seite seines Wesens wiederspiegelt, in Mendelssohn endlich noch mitunter einen etwas matteren Nachklang erweckt. — Den Gluck'schen Furientanz rechnen wir nicht hinzu; so herausgerissen aus seinem dramatisch-musikalischen Boden, bleibt dieses Stück nothwendig wirkungslos. Die drei anderen Stücke dagegen waren ein auserlesener Ohrenschmaus für musikalische Feinschmecker, für die Liebhaber eines würdigen und doch gemächlichen Musik-Genießens. Wir wollen entfernt nicht behaupten, daß diese Art von Klassizität allein der Inbegriff aller Kunst sei; allein ein wesentliches Moment derselben ruht immerhin in jener seligen Klarheit und Heiterkeit, die uns den Erdengedanken entrückt und den idealeren Regionen um so näher bringt.

Die Ausführung der erwähnten Stücke war eine fast durchaus gute, ja mehrfach eine ausgezeichnete. Als einen besonderen Vorzug rechnen wir's derselben an, daß Hr. Dessoff, mit einer Ausnahme, die Zeitmaße nicht zu schnell genommen. Die Haydn'sche Symphonie gewann dadurch unzweifelhaft an jener Wirkung, die sie bei sorgsamem und maßvollem Spiele unfehlbar ausüben muß. (Daß demungeachtet die Wiederholung des Finale ein Mißgriff war, versteht sich für uns, die wir prinzipiell gegen jede Wiederholung sind, von selbst). Jene Ausnahme aber war das offenbar überstürzte Scherzo der Beethoven'schen Symphonie mit dem obligaten Horn-Gixer. Relativ minder gut ging auch das Beethoven'sche Finale, während das Adagio musterhaft gespielt ward.

Die Eigenthümlichkeit, daß in diesem Konzerte lauter Orchesterstücke gespielt wurden, legt den Vorwurf der Eintönigkeit ziemlich nahe. Doch wird man bedenken müssen, daß die Philharmonisten mit ihren Gesangsbeigaben schon seit mehreren Jahren fast regelmäßig verunglückten. Es ist ihnen demnach, da auch nicht immer ein Klavier- oder Violinspieler von Bedeutung zu Gebote steht, eine Beschränkung auf die eigene Kraft nicht zu verdenken.

Konzert des Hrn. Bendel.

Am 30. Januar, Abends im Musikvereinssaale. Programm: Sonate eigener Komposition, Sonate von Beethoven in As op. 26, und kleine Stücke von J. Seb. und Phil. Em. Bach, Mozart, Chopin, Schumann, Lißt. Dazwischen: Arien von Rossini und Verdi, gesungen von Frl. Pappenheim.

Der Konzertgeber ist ein ganz tüchtiger Pianist, in guter Schule — wenn wir recht unterrichtet sind, in der rühmlichst bekannten Schule des Prof. Proksch in Prag — gebildet. Er verstand es, den verschiedenen Kompositionen, die er zum Vortrage gewählt hatte, zum Theil in vorzüglicher, durchwegs aber in genügender Weise gerecht zu werden. Am wenigsten konnten wir uns von seinem Vortrage der allbekannten Beethoven'schen As-Sonate erwärmt fühlen. Hier herrschte die Schablone vor: die Variationen mit den traditionellen Tempo-Ungleichheiten, den Trauermarsch mit oberflächlichem Ausdruck, Scherzo und Finale, nach Virtuosenart, so schnell als möglich. Alle übrigen Stücke wurden besser gespielt, am besten aber die Chopin'sche Etüde und das „Hommage à Mozart", in welchen sich ein weicher Anschlag und natürlich anmuthige Betonung in ganz eminenter Weise geltend machten.

Als Komponist, — nach der Sonate beurtheilt, deren Violinpart Hr. Hellmesberger im Adagio sehr schön spielte, — strebt Hr. Bendel nicht ohne Talent nach Melodie und Formen-Ebenmaß.

Nicht so günstig vermögen wir über die an dem Abend debütirende Sängerin zu urtheilen. Frl. Pappenheim scheint allerdings eine ausgiebige Sopranstimme zu besitzen, aber Stimme wie Vortrag bedürfen noch gar sehr der Schulung, um ein öffentliches Auftreten zu rechtfertigen. Schon die Wahl des zweiten Stückes, eines Verdi'schen Boleros, beweist keinen guten Geschmack, der Gesang selbst aber noch viel weniger; er zerfiel in grelles Aufschreien und verwischte Koloratur, die Töne sondern sich gar nicht von einander, höchstens konnte man den Triller loben; aber auch die Intonation war nicht tadellos. Mag auch Manches auf Rechnung der Debütanten-Angst gesetzt werden, so beweisen doch die erwähnten, sehr auffälligen Fehler, daß die junge Sängerin theils noch ganz unfertig, theils bereits verbildet vor das Publikum getreten ist. Eine Anfängerin hat allerdings vollen Anspruch auf Nachsicht, ja auf Wohlwollen, nur muß die Leistung zum mindesten eine versprechende sein, und von Frl. Pappenheim ist jetzt nur insofern etwas Tüchtiges zu erwarten (wenn sie über-

haupt Talent hat, was wir diesmal gar noch nicht bemerken konnten), wenn sie ganz von vorne wieder anfängt. Mit diesem Rath glauben wir der Dame Besseres zu erweisen, als die unvorsichtigen Beifallsklatscher, die sie nach ihren Vorträgen riefen.

Korrespondenz-Nachrichten.

K.W. **Brünn.** (Die Geschwister Neruda. Hr. Treiber. Fr. v. Bulyowsky. Repertoir.) Die Violinvirtuosin Frl. Wilhelmine Neruda, welche sich dieser Tage mit dem schwedischen Hofkapellmeister Hrn. Normann vermählen soll und dann nach ihrem neuen Bestimmungsorte abreist, spielte noch in einem Konzerte, welches Hr. Wikenhauser letzthin veranstaltete, bereits hier gehörte Variationen von Vieuxtemps und Hr. Franz Neruda ein großes Konzert von Servais nach Motiven aus Lestocq, eine Komposition von immensen Schwierigkeiten. Die Geschwister wurden auch diesmal vom Publikum mit vielem Beifall ausgezeichnet. Nebst mehreren Gesangspiecen kam auch noch die Ouvertüre zu „Leonore“ von Beethoven und zur „Heimkehr“ von Mendelssohn, zwei hier selten gehörte Musikstücke unter Leitung des Hrn. Wikenhauser zur Aufführung. Der Pianist Hr. Treiber, hier in sehr gutem Andenken, gab auf seiner Durchreise nach Leipzig ein Konzert. Er spielte Mendelssohn, Bach, Schumann, dann zwei Salonstücke, endlich die Paraphrase von Lißt über Wagner's „Tannhäuser“-Einzugschor. Hr. Treiber ist zu den vorzüglicheren Klavierspielern der Neuzeit zu zählen. Sein weicher, korrekter Anschlag zeigte sich in dem Mendelssohn'schen Trio und die Kraft und Fertigkeit der linken Hand in der Lißt'schen Paraphrase, während man bei der erstgenannten Komposition einen ausdrucksvolleren gesanglichen Ton wünschen konnte. Eine gewisse künstlerische Ruhe und das Vermeiden gewöhnlicher Pianisten-Manieren ist sehr wohlthuend. Sämmtliche Vorträge wurden sehr beifällig aufgenommen. Die Damen Frl. Bork und Perechon, dann Hr. Gutenthal betheiligten sich bei diesem Konzerte mit Gesangs- und Deklamationsvorträgen. — Im Theater nahm das Gastspiel der Schauspielerin Fr. v. Bulyovsky, welche in „Romeo und Julie“, „Donna Diana“, „Freund Grandet“ und „Sappho“ debutirte, die Aufmerksamkeit in Anspruch. Fr. v. Bulyovsky ist jedenfalls eine Erscheinung, welche volle Beachtung verdient, denn ihr künstlerisches Streben, das durchdachte, oft gefühlvolle Spiel zeigen sich in all' ihren Gestalten. Eine gewisse Monotonie, besonders durch eine gesangliche Aussprache, ein Springen in Gefühlsmomenten machten manche Scenen weniger erfolgreich, im Ganzen wurde aber die Gastin sehr beifällig ausgezeichnet. Leider war das Haus schwach besucht und die Leistungen der hierortigen Mitglieder wirklich — schauderhaft. — Immermann's „Andreas Hofer“ ist nur einmal und ohne besondern Erfolg aufgeführt worden, weil man für eine würdige Inscenesetzung gar nichts gethan hat. — Die Aufführung von Mozart's „Zauberflöte“ war gegen Erwarten gelungen. Bei klassischen Opern kann auf einer Provinzbühne eben nur der gute Wille und das Streben etwas Besseres zu leisten, verlangt werden, und letzteres konnte man diesmal bemerken. Frl. Bork (Pamina), Fr. Patzelt, die HH. Geras und Leidl sangen mit anerkennenswerthem Fleiße. Frl. Bärtl wagte als Papagena den ersten theatralischen Versuch und wurde freundlich aufgemuntert.

? **Kassel.** (Repertoir. Gastspiele. Abgänge. Novitäten.) Seit meinem letzten Berichte ist es in unserem Repertoir so rührig geworden, daß wir wünschen, es möge so fort gehen. In der Oper folgten rasch aufeinander: „Prophet“, „Don Juan“, „Freischütz“, „Hugenotten“, „Hernani“, „Figaro's Hochzeit“, „Das Glöckchen des Eremiten“. Im „Propheten“ trat die bekannte Altistin Fr. Hempel-Kristinus auf speziellen Wunsch des Hofes als Fides auf. Der Tenorist Hr. Ferenczy wird uns im Frühjahr verlassen, nachdem dessen Forderung (man spricht von 3000 Thlrn.) nicht gewährt wurde. Man nennt als Ersatz Hrn. Schmidt in Moskau. Auch Frl. Erhartt, seit langen Jahren als jugendlich dramatische Sängerin ein ehrenwerthes Glied des hiesigen Theaters, verläßt dasselbe, um — wie man hört — der Bühne ganz zu entsagen. — Im recitirenden Schauspiel waren vorzügliche Vorstellungen: „Maria von Medicis“, „Nathan der Weise“, „Die deutschen Komödianten“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Ein Sommernachtstraum“. — Wie von der Oper die dramatische Sängerin Frl. Bauer am Wiener Operntheater, so wird von dem Schauspiel Hr. L'Hamé im Sommer an der Burg gastiren, da beide nach Ablauf ihres Engagements Kassel verlassen wollen. Frl. Steger (vom Wiedner Theater) trat Mitte Dezember als Ersatz für die verstorbene Garbó ein und gibt sich alle Mühe, die letztere in der That zu ersetzen, was ihr aber freilich nur allmählich gelingen wird, trotzdem sie sich schon ziemlich in die Gunst des Publikums einspielte. — Unter den Novitäten erfreute sich der artige Scherz von Putlitz „Das Schwert des Damokles“ einer beifälligen Aufnahme. „Bei Wasser und Brod“ von Jakobsohn, in welcher Blüette eben Frl. Steger exzellirte, sowie das einaktige Lustspiel „Ein schweres Geständniß“ von Crelinger ebenfalls. Was die vielgenannte Novität „Die Lady in Trauer“ betrifft, so war ich erstaunt, dies Stück hier ganz anders aufgeführt zu sehen, als ich es dieses Frühjahr in Berlin sah. Man hat hier Lady Windham mit ihrem Hauptmanne vermählt, die wilde Ehe also ausgemerzt und das Motiv für die Schuld dadurch geschaffen, daß sie der Ahnenstolz in das Haus ihres Vaters zurücktreibt, weshalb sie Mann und Kind verläßt. Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß diese Wendung angenehmer wirkt, als die Geburt Sarah's in einem jahrelang andauernden unehelichen Verhältnisse, noch dazu einem wahrhaft landstreicherischen und abenteuerlichen. Das Stück hat hier angesprochen und bereits eine Wiederholung erlebt. Zwei weitere Novitäten, welche zum Benedix'schen Jubiläum zur Aufführung kamen, „Der Dritte“ und die „Krinolinen-Beschwörung“ sind dagegen glänzend durchgefallen. Das erste Stück, ein einaktiges Vorspiel, geht noch an, wiewohl es schwach genug ist, allein das zweite hätte Hr. Benedix längst

öffentlich zurücknehmen sollen, damit keine Direktion in die Versuchung kommt, es aufzuführen und hiedurch dem guten Renommé des begabten Dichters zu schaden.

H. R. — **Mannheim.** („Medea". — Debüt.) Grillparzer's „Medea" ging endlich am 15. Januar als Novität, und doch bei auffallend leerem Hause über unsere Bühne. Im Ganzen war die Aufführung keine gelungene. Frl. Widmann (Medea) allein ward ihrer Aufgabe gerecht. Hr. Simon (Jason) brachte Töne und Bewegungen, wie sie lediglich für den modernen Liebhaber gepaßt hätten, und Frl. Schäfer war mehr ein Königstöchterlein aus einem Grimm'schen Märchen, als eine wenn auch nur Grillparzer'sche Kreusa. Hr. Werner schien sich seines Kreons nicht sonderlich annehmen zu wollen. Dagegen trug Hr. Bauer als Herold den Urtheilsspruch der Amphiktyonen in lobenswerther Weise vor. Fr. Dessoir (Gora) genügte. Für unser leider demnächst scheidendes Frl. Schneeberger wurde für das Fach der muntern jugendlichen Liebhaberin Frl. Hedwig Stein, vom Hoftheater zu Meiningen vom 1. April an engagirt. Sie gastirte in „Er experimentirt" als Frau Elise, — als Laura („Karlsschüler") sowie Alwine („Störenfried") und mißfiel nicht, denn sie bringt Jugend und ein gefälliges Aeußere mit. Außer vieler Gewandtheit, welche in Betracht, daß die Dame nur erst kurze Zeit der Bühne angehört, überrascht, und einer angenehmen Lebhaftigkeit, haben wir jedoch von anderen, höheren Bedingnissen bis jetzt nichts wahrzunehmen vermocht; selbst die Sprache ist noch in mehr als einer Hinsicht ungebildet, und müssen, um diesen letzteren Mangel abzuhelfen, sehr ernste Studien vorgenommen werden. Weit entfernt davon, Frl. Stein Begabung abzusprechen — wie äußern uns in solcher Hinsicht überhaupt nur sehr behutsam, — so ist doch gewiß, daß unser Ensemble durch den Abgang von Frl. Schneeberger eine Lücke erhielt, die Frl. Stein jedenfalls weder in der nächsten noch auch nächstferneren Zeit auszufüllen im Stande sein dürfte. Stets aber möchte ein äußerer Umstand — wenigstens für unser Auge störend wirken, nämlich der — freilich schlechterdings nicht zu ändernde, — daß die neue naive Liebhaberin um einen halben Kopf unsere erste Tragödin überragt Bei solcher Größe machen sich nicht selten naiver Ton und naives Spiel schwer glaublich. — Was die bei Gelegenheit des Gastspieles von Frl. Stein oben erwähnte kleine Novität: „Er experimentirt" von Holpein betrifft, so ist das Sujet eines der unwahrscheinlichsten, oder vielmehr unwahrsten, die es geben mag, die Aufführung jedoch nennen wir eine sehr gelungene, weshalb das Ganze dann als „Scherz" wohl passiren mag.

F. **Prag.** (Direktor Wirsing. Schauspiel-Novitäten. Oper.) Die Direktionsfrage ist nunmehr entschieden; Hr. Wirsing übernimmt von Ostern ab definitiv das Landestheater. Ein völliges Dunkel herrscht aber noch bezüglich der neuen Akquisitionen, die allerdings sehr tüchtig sein müssen, wenn sie die Verluste ersetzen sollen. Vom Schauspiel verlassen uns bestimmt: Fr. Burggraf, Frl. Raabe und die HH. Sauer, Oberländer und Hassel, von der Oper Frl. Brenner, Frl. v. Ehrenberg, die HH. Rokitansky und Krén. Die gegenwärtige Direktion führt in ihrem letzten Stadium das Beste, was sie überhaupt geleistet hat, nämlich das treffliche Lustspielensemble, wiederholt in's Treffen und bringt Novitäten auf Novitäten. Wir haben neuerdings über sieben derselben zu berichten. Wieder sind sechs einaktige Stückchen darunter, nämlich: die Lustspiele „Ein Wort an den Minister" von Anton Langer, „Photographische Visitkarten" von Ed. Mautner, „Schreckwirkungen" von Lenz, „Telegraphische Depeschen" nach dem Französischen von Holpein und „Strohfeuer" nach dem Französischen von Droste und das Schauspiel „Ein Wiederfinden" von Weilen. Die zwei erstgenannten Bluetten sind noch die besten. „Ein Wort an den Minister" tritt gegen „Vom Juristentag" etwas zurück und der Erfolg, obgleich sehr anständig, war doch nicht so durchgreifend. Die Handlung basirt auf einer historischen Anekdote vom Fürsten Kaunitz und sucht die geringe Ausdehnung dieser Quelle durch komische Situationen und Nebenfiguren zu verdecken; jedoch stehen die selbständige Leistung des Verfassers und der traditionelle Stoff ziemlich unvermittelt nebeneinander, und so fehlt der Totaleindruck. Auch die Darstellung hätte einer größeren Frische und Abrundung bedurft. Durchaus gefiel und mit Recht Mautner's „Photographische Visitkarten"; hier ist doch einmal eine neue Idee, Lebendigkeit der Handlung und ein reicher Aufwand von Humor, freilich auch manche Unwahrscheinlichkeit. Unter den Darstellern zeichnete sich Hr. Hallenstein als eifersüchtiger Ehemann aus. Alle übrigen genannten Stückchen sind mehr oder weniger schwache Produkte. „Schreckwirkungen" ist ein abgeschmackter, veralteter Schwank mit wenigen drastischen Scenen; „Telegraphische Depeschen" behandelt ein verbrauchtes Thema ohne besonderen Witz, wobei die Zuhilfenahme des Telegraphen ganz unwesentlich erscheint; „Strohfeuer" endlich erweckt ein vorübergehendes Interesse und enthält einen einzigen Vorzug in der gewählten Sprache. Die Darstellung war überall derart, daß sie nur zur Hebung des etwaigen Erfolges dienen konnte. Weilen's Schauspiel „Ein Wiederfinden" erinnert zum Theil an „Eglantine", zum Theil an „Das weiße Blatt". Es führt einerseits den Konflikt einer Künstlerin mit dem Leben vor und läßt andererseits ihren Geliebten, der nach langer Abwesenheit zurückkehrt, und sie als Schauspielerin in einer ihm fremden Sphäre erblickt, seine frühere Wahl bereuen und die jüngere Schwester der Künstlerin erwählen. Dieses schwierige Thema wollte Weilen in einem einzigen Akte befriedigend behandeln, scheiterte aber an der Fülle des Materials, sowie an dem Mangel einer dramatischen Entwicklung. Das Ganze ist nichts als eine Scene, in der die beiden Träger der Handlung in einem steten Dilemma sich befinden und trotz aller Kämpfe keinen Ausweg finden können, bis endlich das Motiv aus dem „weißen Blatt" den Knoten löst. Ein besonders erheblicher Mangel ist die phrasenreiche Sprache, welche jeder Natürlichkeit entbehrt; ein einziger Satz: „ich trage einen Todten mit mir herum, mein Vertrauen" genüge als Beispiel. Das Stück vermochte keine Wirkung zu machen. Eine siebente Novität, von größerem Umfange, war: „Demi-monde", Lustspiel in fünf Akten nach Alexander Dumas Sohn von J. P. Reinhard, aufgeführt am 30. Jänner. Nächst dem „wandernden Brief" war dies das erste größere neufranzösische Stück, welches bei uns einen bedeutenden Erfolg errang. Bei der Beurtheilung muß durchaus von den sittlichen Anforderungen abgesehen werden; denn

diese erfüllt das Lustspiel keineswegs. Auch war es die Absicht des Dichters nicht, ein Spiegelbild der Moral zu entwerfen; er wollte ein objektives Gemälde der stagnirenden Zustände der Demi-monde bieten, und diese Zeichnung in einer höchst pikanten, geistreichen Manier ist ihm in der That gelungen. Freilich löst sich dieser geistreiche Deckmantel bisweilen in einer Art, daß der Mangel an einer sittlichen Grundlage erschreckend zum Vorschein kommt; so ist der ganze vierte Akt ein Gewebe von Abscheulichkeiten, wo uns Meineid, Gewalt, Betrug nicht erspart werden. Dagegen ist in den ersten drei Akten eine Fülle von interessanten Details und witzigen Pointen mit einer wahrhaft sprudelnden Lebendigkeit niedergelegt, und die ganze Handlung weiß bis ans Ende zu spannen. Von den Charakteren sind die Heldin der Demi-monde, Susanne, sowie ihr siegreicher Gegner, Olivier, mit einem wahren Raffinement geschildert und überbieten einander an schlauen Einfällen und überraschenden Wendungen. Beide Figuren wurden auch durch Hrn. Hallenstein und Fr. Burggraf sorgfältig und sehr gelungen gegeben; von den Darstellern der Nebenrollen sind Fr. Frey und die HH. Sauer und Oberländer hervorzuheben. Das Stück gefiel sehr, bis auf den vierten Akt. Der Bearbeiter hätte einige Kürzungen vornehmen können. — Von älteren Stücken sind folgende zu erwähnen: „Emilia Galotti", welches Trauerspiel am 21. Jänner zur Feier von Lessing's Geburtstag trefflich dargestellt wurde, „Der Essighändler", „Der zerbrochene Krug", worin Hr. Hassel den Richter Adam mit vielem Glücke gab, „Die Fräulein von St. Cyr", „Sperling und Sperber" und „Das Sonntagsräuschchen. — Die Oper beschränkt sich auf Reprisen. Im „Nordstern" war Hr. Rokitansky als Czaar neu und bot eine in Spiel und Gesang wirksame und tüchtige Leistung.

Kleine Chronik.

Weber-Katalog. Nach dem Muster des Köchel'schen Mozart-Katalogs wird Musikdirektor F. W. Jähns in Berlin ein chronologisch-thematisches Verzeichniß der sämmtlichen Tonwerke K. M. v. Weber's mit Erläuterungen herausgeben.

In Brüssel fand am 24. Januar das zweite Konzert des Konservatoriums unter Direktion von Fétis statt, und enthielt: Ouvertüre zu „Titus" von Mozart; Recitativ und Arie aus dem „Crociato" von Meyerbeer; Concert symphonique national hollandais für Pianoforte und Orchester von H. Litolff; zweite Symphonie von Fétis.

Schrift über Theater-Akustik. Oberbaurath Langhans in Berlin ist damit beschäftigt, von seinem vor 53 Jahren gedruckten Werke „Ueber Theater, oder Bemerkungen über Katakustik in Beziehung auf Theater", welches im Buchhandel längst verschwunden ist, aber von Architekten noch immer als das Erschöpfendste über diesen Gegenstand benutzt wird, eine neue vermehrte Auflage mit vielen zum näheren Verständniß dienenden Abbildungen herauszugeben.

Das siebente Gürzenich-Konzert in Köln unter Leitung F. Hiller's am 26. Januar brachte: Ouvertüre zu „Prometheus" von W. Bargiel, Konzert für Pianoforte in Es-dur von Beethoven (vorgetragen von E. Pauer aus London), Bußlied für Bariton-Solo, Chor und Orgelbegleitung von Meyerbeer; Thema von Mozart, variirt, und La Cascade, komponirt und vorgetragen von E. Pauer; „Der Soldat" von Rietz, und „Im Walde", von L. Hartmann; Symphonie in G-dur von Haydn; „Die erste Walpurgisnacht", Ballade von Göthe, für Solo, Chor und Orchester komponirt von Mendelssohn.

Das fünfzehnte Gewandhaus-Konzert zu Leipzig am 28. Januar hatte folgendes Programm: Symphonie in B-dur von Haydn; Konzertstück in F-moll für Pianoforte von Weber; Ouvertüre zur unvollendeten Oper „Dionys" von Norbert Burgmüller; Rondo brillant in Es-dur für Klavier mit Orchester von Mendelssohn; Symphonie Nr. 1 in B-dur von Schumann. Hr. Treiber aus Graz hatte dabei die Klavierparte übernommen und erntete in gleicher Weise den Beifall des Publikums wie der Kritik.

Das neue Oratorium „Gideon" von Meinardus wurde am 29. Januar in Bremen von Engel's Gesangverein aufgeführt, wobei die Soli von Frl. Eicke, Fr. Pettenkofer, und den HH. Gunz und Bletzacher aus Hannover gesungen wurden.

In Königsberg konzertirt jetzt Fr. Klara Schumann. — Eben daselbst ist Marschner's „Vampyr" wieder aufgenommen worden.

Das théatre français in Paris hat nach längerer Pause Scribe's treffliches Lustspiel „Das Glas Wasser" neu in Scene gesetzt. Die Besetzung war eine durchaus neue, der Erfolg ist aber der alte geblieben. Im Théâtre des bouffes parisiens hat Offenbach's neueste Operette: „Il signor Fagotto" einen vollständigen Erfolg gehabt.

Adelaide Ristori soll sich von dem italienischen Dichter Paolo Franchi gegenwärtig ein Drama: „Die Frauen Heinrichs VIII." schreiben lassen, worin sie die Rollen von sämmtlichen fünf Weibern des genannten Königs zu spielen gedenkt. Ein Virtuosenstück, welches die Freunde dieses bedeutenden Talentes nicht ohne Kopfschütteln ansehen werden, das jedoch bei der allgemeinen Effektlust des europäischen Publikums gewiß keine üble Spekulation ist.

R. **Von dem hoffnungsvollen Komponisten Alfred Bicking** ist in d. Bl. schon einmal Erwähnung gemacht und auf dessen Oper „Vincislao" aufmerksam gemacht worden. Nun hören wir, daß „Vincislao" in diesem Karneval als erste Saison-Oper in Teramo unter allgemeinem Beifall zur Aufführung gelangt ist, und die „Italia Artistica" aus Florenz voll der Freude und des Lobes ist über das herrliche Talent. Bei dem Mangel neuerer guter musikalischer Werke macht die „Italia Artistica" alle Impressarien auf „Vincislao" besonders aufmerksam und weissagt ihm den glücklichsten Erfolg auf jeder Bühne. Die Ausführung der Oper war eine vortreffliche. Lavinia Maffei, Vicenzo Pelardi und der Bariton Pesoloni sollen ihre Rollen trefflich durchgeführt haben. Das Publikum drückte seine Anerkennung durch reiche und warme Beifallsäußerungen für den Schöpfer der Oper und für die Künstler aus.

Hr. Tewele, ein früher in Graz engagirter junger Schauspieler, dessen Talent K. v. Holtei veranlaßte, sich eingehend mit seiner Ausbildung zu beschäftigen, ist an der Münchener Hofbühne auf fünf Jahre engagirt worden. Die Antrittsrolle des Hrn. Tewele bildete der Schiller in den „Karlschülern" und es kam dem Darsteller bei der mit entschiedenem Glück durchgeführten Partie namentlich auch die frappante Uebereinstimmung seiner Züge und seiner Figur mit dem Aeußeren des großen Dichters zu Statten.

Lokales.

Die Damen Bognar und Wolter haben das Dekret als wirkliche Hofschauspielerinnen erhalten. Die offizielle „Wiener Abend-Post" knüpft an diesen „Akt der allerhöchsten Gnade", welcher jedenfalls auch als ein Akt gerechter Anerkennung gelten muß, sehr rührende Betrachtungen über die Vergangenheit und über die Zukunft der beiden Künstlerinnen.

Der Hofschauspieler Ludwig Löwe feierte am 29. Januar seinen 70. Geburtstag, bei welcher Gelegenheit ihm eine Menge Beglückwünschungen und Ovationen aus der Nähe und aus weiter Ferne innerhalb und außerhalb der kollegialen Kreise gebracht wurden; unter Anderem lief auch eine telegraphische Gratulation aus St. Petersburg ein, abgesendet von den dortigen Hofschauspielern: Albrecht, Fichtmann, Gärtner, Gerstel, Haase, Hüvant, Kölert, Landvogt, Lobe, Hannstein, Tollert, Zimmermann.

Im Theater an der Wien soll nächstens Hr. Felix eine Pariser Féerie mit französischen Maschinen, Dekorationen und Kostümen in Scene setzen. Wenn nicht durch die hier so beliebte Knickerei das Unternehmen von vorne herein verdorben wird, so dürfte Hr. Strampfer brillante Geschäfte machen, denn wird das Zauberspiel wirklich so in Scene gesetzt wie in Paris, dann bekommen die Wiener zum ersten Mal ein wirkliches Ausstattungsstück zu sehen. Freilich dürfen sie sich an dem höheren Blödsinn des Stückes selbst nicht stoßen, denn dieser dürfte wohl alles bisher Gesehene noch übertreffen.

Die Kleinkinderbewahr-Akademie, welche am 2. Februar hätte stattfinden sollen, und auf morgen verschoben wurde, veranlaßte uns neulich, einen Schmerzensschrei auszustoßen über die Aufführung eines zweiaktigen Lustspiels, welche die Dauer der Akademie ungebührlich verlängert. Als Antwort darauf enthält jetzt das Programm noch einen dritten Akt, „Frau Sonne" betitelt, dramatischer Scherz von Schlesinger. Guten Appetit!

Zwei Konzerte haben in der verflossenen Woche stattgefunden: eine Violinistin, Frl. Dekner, konnte nur sehr mäßigen Ansprüchen genügen; hingegen fand Fr. Körner (Tochter des Violinspielers Professor Mildner in Prag), welche sich schon mehrmals in Konzerten hören ließ, für ihren netten, korrekten Gesang eine sehr freundliche Aufnahme. Ueber Hrn. Tausig's zweites Konzert ist nichts weiter zu bemerken, als daß das Programm ein überwiegend gutes war, und keinerlei Walkürlichkeiten enthielt.

Tietjens und Krauß. Mit tugendhafter Entrüstung erwähnte vor Kurzem eine offizielle Theaterstimme der Forderung von 90,000 Gulden jährlichen Gehaltes, die Frl. Tietjens hieher gestellt haben soll. Wir stimmen der Ansicht bei, daß solche Ansprüche ein Engagement unseres berühmt gewordenen ehemaligen Opern-Mitgliedes unmöglich machten. Seither erfahren wir aber, daß Frl. Krauß nunmehr mit 13,000 Gulden auf drei Jahre wieder gewonnen sei, und erlauben uns diese relativ kleinere Summe, für den angegebenen Zweck, nämlich zur gesteigerten Bezahlung einer routinirten aber auch stimmlich ruinirten Mittelmäßigkeit, noch viel horrender zu finden.

Frl. Liebhardt soll das Operntheater verlassen. Wenigstens meldet der „Zwischen-Akt", daß der bald ablaufende Kontrakt dieser Sängerin mit der Operndirektion bis jetzt noch nicht erneuert worden ist und Frl. Liebhart sich nach London begeben will. Wir meinen, es werde vielleicht doch noch ein Abkommen getroffen werden und halten mit jedem Ausdruck der Betrübniß oder Freude noch zurück.

Offenbach's „Rheinnixen" sind gestern im Operntheater endlich zur ersten Aufführung gelangt. Der Erfolg kann nicht als ein durchgreifend günstiger bezeichnet werden. Das Publikum schien den ganzen Abend hindurch nicht auf einen Augenblick wirklich warm oder auch nur lebhaft angeregt zu sein und die Hervorrufe, deren sich der Komponist und die Sänger nach den Aktschlüssen erfreuten, waren mehr Höflichkeitsbezeugungen einer ganz kleinen Minorität. — Selbstverständlich kommen wir nächste Woche ausführlich auf die Novität zurück. Vorläufig möchten wir unsere Ansicht nur dahin formuliren, daß weder Text noch Musik das gehalten haben, was man sich nach den bisherigen Leistungen der HH. Verfasser versprechen konnte, und daß Offenbach jedenfalls besser gethan hätte, wenn er schon einmal ein Bild in größerem Rahmen schaffen wollte, doch wenigstens innerhalb der ihm familiären Grenzen zu bleiben, d. h. eine komische Oper zu schreiben. — Die Aufführung war den relativ besten Kräften anvertraut, doch schienen selbst diese ihrer Sache nicht ganz sicher und auch das Ensemble klappte mehrfach nicht so, wie es hätte sollen. Dagegen war die Ausstattung der Novität eine mehrfach gelungene, die erste Dekoration recht hübsch und die Elfen-Gruppirung im zweiten Akte sehr wirksam.

Der Wiener Sängerbund hat seinen Jahresbericht für das Vereinsjahr 1862—1863 veröffentlicht. Nach diesem zählt der Verein 22 Ehren-, 5 fördernde, 129 beitragende und 131 ausübende Mitglieder, darunter 61 Tenore und 70 Bässe. Chormeister sind die HH. Professor Arleth und Komponist Schweida. Der Verein veranstaltete ein Konzert und vier Liedertafeln und wirkte beim Monstre-Konzert im Prater am 23. August mit. Die Gesammt-Einnahmen betragen 4253, die Ausgaben 4175 fl.

Briefkasten. 30. Januar — 5. Februar: A. G in Braunschweig, H Th R. in Berlin, W. Th in London, O. P in Leipzig, I in Stuttgart: Erhalten. — F in Prag, ♂ in Berlin. Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 7.

Zehnter Jahrgang

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

13. Februar 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 11. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert.

Von **Moritz Fürstenau.**

Je seltener selbst in den größeren Musikaliensammlungen Opernpartituren des 17. Jahrhunderts vorkommen, desto gerechtfertigter dürfte es erscheinen, auf diejenigen aufmerksam zu machen, welche der Vernichtung glücklich entgangen sind, und als unica bezeichnet werden können.

Vor zwei Jahren nun hatte ich das Glück, in Dresden, an einem Orte, an dem Musikalien eigentlich nicht zu vermuthen waren, mehrere Seltenheiten der Art aufzufinden und für die Musikaliensammlung des Königs von Sachsen zu erwerben. Leider waren mir dieselben bei Bearbeitung des ersten Bandes meines Buches: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ (Dresden 1861), noch nicht bekannt. Unter den aufgefundenen Schätzen verdient zunächst eine Oper besondere Aufmerksamkeit, welche folgenden Titel führt: „Drama / oder Musicalisches Schau-Spiel / von der / Dafne / Zu unterschiedenen mahlen / Auff dem Theatro / des Durchlauchtigsten Chur-Fürstens zu Sachsen / und / Burgk Graffens zu Magdeburgk / Herrns Johann Georgens des Andern / praesentirrt / In die Music versezzet / von Ihrer Churfl. Durchl. / gewesenen zweyen Capell-Meistern: / Josepho Peranda / und Joh. Andre. Bontempi /.“

Bevor ich zu einer, wenn auch nur kurzen und ungenügenden Besprechung dieser Oper übergehe, sei es mir vergönnt, mit wenig Worten an die Entstehung des musikalischen Dramas zu erinnern und einige biographische Mittheilungen über die Komponisten der „Daphne“ zu machen. — Es sind längst erzählte und bekannte Thatsachen, wie sich zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts ein Verein gebildeter, gelehrter und genialer Italiener bemühte, die griechische Tragödie mit musikalischer Diktion im Sinne der Alten wieder herzustellen, wie jedoch aus diesem Unternehmen nach und nach die moderne Oper erwuchs. Aus den vier-, fünf- und mehrstimmigen Chören, welche man anfangs an Stelle der redenden Personen im Geschmacke der damaligen Kirchen- und Madrigalenkompositionen meist hinter der Bühne singen ließ (höchstens führte eine Person die Oberstimme eines solchen mehrstimmigen Satzes aus, während die andern Stimmen von Instrumenten gespielt wurden), entstand der Einzelgesang, zunächst eine psalmodirende Art von Recitativ, wozu ein begleitender Baß in einfachster Weise die harmonische Grundlage bildete. Durch deklamatorische Behandlung des Gesanges sollte dem Worte nun das gebührende Recht widerfahren, dasselbe nicht mehr unterdrückt werden von dem ungebührlichen Maße des kunstvoll gearbeiteten Gesanges. Man nannte diese neue Weise der Behandlung des Gesanges „stilo rappresentativo oder recitativo“. Treffend schildert dieselbe Jakob Peri in der Vorrede zu seiner „Euridice“ (1600). Der Einzelgesang unterschied sich sehr bald wieder in Recitative und in ausgeführtere formellere Sätze (d. h. Lied, später Arie, Duett u. s. w.), doch ging diese Trennung nur langsam von Statten; um die Mitte des 17. Jahrhunderts vermischten sich beide Formen, Recitativ und Lied oder kurzer arioso-artiger Satz, noch oft in den Opern. — Instrumentalbegleitung (außer dem Basse) für bestimmte Stellen ist in den

ältesten musikalischen Dramen nie angegeben: dieselbe wurde nur zur Verstärkung oder Unterstützung der Singstimmen (und zwar hinter der Scene) angewendet, war also meist dem Geschicke der Instrumentalisten oder mündlicher Verabredung überlassen. Es liegt übrigens dieser Punkt noch sehr im Dunkeln und bedarf der historischen Erläuterung recht nothwendig. Erst Monteverde's Opern („Orpheus" 1607 und „Ariadne" 1608) enthalten in Bezug auf Instrumentation bestimmtere Angaben. — Das musikalische Drama, wie es sich zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien gebildet hatte, bestehend aus Recitativen, liederartigen Strophengesängen und kurzen Chören, war schon frühzeitig nach Deutschland gedrungen.

Zur Vermählung seiner ältesten Tochter Sophie mit dem Landgrafen Georg v. Hessen-Darmstadt *), den 1. April 1627 in Torgau, wollte Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen, dem als besonders gelehrt geltenden Schwiegersohne wahrscheinlich etwas Gediegeneres als die gewöhnlichen Jagden, Inventionen, Ballete u. s. w. vorführen. Der Kurfürst wählte hierzu eine Opernvorstellung, welche damals in Deutschland noch nie gesehen worden war. Seine Wahl traf die „Daphne", ein Schäferspiel, gedichtet von Ottavio Rinuccini, in Musik gesetzt von Jakob Peri, welche zuerst 1597 im Palaste des Grafen Corsi zu Florenz mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt worden war. **) Johann Georg I., welcher mit dem Florentiner Hofe in freundschaftlicher Verbindung stand, ließ, gewiß auch auf den Betrieb seines berühmten Kapellmeisters Heinrich Schütz, Gedicht und Musik aus Italien kommen und beauftragte den Dichter Martin Opitz, damals Sekretär des Burggrafen und den Kammerpräsidenten Karl Hanibal zu Dohna, das Werk frei in's Deutsche zu übertragen. Opitz selbst sagt in einer Anrede an den Leser: „Wie dieses Drama aus dem Italienischen mehrentheils entnommen, also ist es gleichfalls auf selbige Art und heutigem Gebrauche sich zu bequemen, wiewohl auch von der Hand weg, geschrieben worden. Welches der Author zu seiner Entschuldigung setzt, dem sonst nicht unbekannt ist, was die Alten wegen der Trauerspiele und Komödien zu befehlen pflegen". *) Als seine Arbeit fertig war, mochte sie wohl nicht mehr zu der Musik Peri's passen, oder diese dem Kurfürsten nicht gefallen, weßhalb sich wahrscheinlich Schütz erbot, die deutsche „Daphne" des Opitz zu komponiren. Dies geschah, und so wurde die Oper am 13. April 1627 auf dem Schlosse Hartenfels in Torgau im Tafelsaale vor dem hohen Paare, der kurfürstlichen Familie und vielen fremden fürstlichen Gästen, von der kurfürstlichen Kapelle aufgeführt. In einem Hofdiarium aus jener Zeit heißt es: „den 13. (April) agirten die Musikanten musicaliter eine Pastoral Tragicomoedie von der Daphne"; andere Nachrichten sprechen von einer am 13. April „uffn Abendt" aufgeführten „Musikalischen Comedia". In sämmtlichen Ausgaben der Werke Opitz's schickt der Dichter seiner Uebertragung eine Dedikation in Reimen voraus, deren Ueberschrift lautet: „An die Hoch-Fürstlichen Braut und Bräutigam, bei deren Beylager Dafne durch Heinrich Schützen im 1627. Jahre Musicalisch auf den Schauplatz gebracht ist worden". Schütz, der Schüler Gabrieli's, welcher während seines Aufenthaltes in Italien jedenfalls Opernvorstellungen gehört hatte, eignete sich zu dieser Arbeit gewiß vortrefflich. Er, die alte und neue Richtung vereinend, mit allen Hilfsmitteln beider Schulen vertraut, wird gewiß Vortreffliches geschaffen haben. In der Hauptsache mag seine Komposition der „Daphne" dem italienischen Vorbilde ähnlich gewesen sein, d. h. aus recitativischen Wechselgesängen und kleinen liedermäßigen Solosätzen und Schlußchören der Scenen bestanden haben. Leider ist die Komposition (wie die des Peri) verloren gegangen und trotz aller Mühen bis jetzt nicht aufzufinden gewesen. — Der „Daphne" ähnlich, wenn auch eine andere Firma tragend, mag eine spätere theatralische Komposition von Schütz gewesen sein, welche am Dresdener Hofe im Jahre 1638 aufgeführt ward. Am 13. November dieses Jahres vermählte sich der Kurprinz Johann Georg II. mit Magdalena Sibylle von Brandenburg. Unter vielen wochenlang dauernden Fest-

*) Georg II., der Gelehrte, regierte von 1626 bis 1661.

**) Im Jahre 1608 war noch eine zweite Komposition des Rinuccini'schen Gedichtes erschienen. „La Dafne di Marco da Gagliano nell' accademia degl' elevati l'affanato rappresentata in Mantova. In Firenze 1608". Dieses interessante Druckwerk (in der k. Bibliothek zu Berlin vorhanden) enthält in einer Vorrede viele bemerkenswerthe Notizen über die Entstehung der Oper überhaupt, so wie über die Art der scenischen und musikalischen Aufführung der „Daphne" selbst. Vergl. noch E. O. Lindner „Zur Tonkunst". Berlin 1864. 8 S. 21 flg.

*) „La Dafne" von Rinuccini ist nicht in Akte eingetheilt, wie die Uebertragung von Opitz; die einfache Handlung spinnt sich ununterbrochen bis zum Schlusse fort. Opitz hat sich übrigens ziemlich streng an das Original gehalten, wenngleich er in seiner Uebertragung die harmonischen Verse Rinuccini's nicht erreichen konnte.

lichkeiten kam am 20. November nach aufgehobener Tafel auf dem Riesensaale zur Aufführung: „ein stattliches Ballet mit unterschiedlichen Abwechslungen und 10 Balleten, auch einer wohl disponirten action, von dem Orfeo und der Euridice vollnbracht, worüber die Calliope, als Obriste der Musen ein Cartell ausgeworffen". In diesem gedruckten Kartel heißt es: „Die Invention solches Ballets ist von Herrn Augusto Buchnern, Professore poeseos zu Wittenberg *), auf itzige neue Art in deutsche Verse gesetzet, von dem Churfürstlichen Capellmeister Herrn Heinrich Schützen aber auf Italienische Manier componirt und von dem Tanzmeister Gabriel Mölichen in zehn Ballettänze gebracht worden **).

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Zustände in Leipzig.

Von Oscar Paul.

Die Hälfte der heurigen Gewandhaus-Saison: Neue Symphonien; die Chöre; die Solisten. — Euterpe. — Gesangvereine. Hr. v. Bülow. — Die Oper.

„Haltet Frau Musica in Ehren!" so tönte es im achtstimmigen Männerchor am 24. November 1831 zur 50jährigen Jubelfeier der Abonnement-Konzerte Leipzigs im Saale des Gewandhauses, zu welcher der Komponist jenes der eigentlichen Feier voranstehenden Chores, Friedrich Rochlitz, das Programm nach historischen Gesichtspunkten geordnet hatte. Rochlitz' Thätigkeit seit 1805, wo er unter der Zahl der Vorsteher dieses Konzert-Institutes Aufnahme fand, wurde für die musikalischen Zustände Leipzigs so segenbringend, daß sogar noch die jetzige Generation einen guten Theil der Erbschaft musikalischer Bildung auf jenen vortrefflichen Mann und kräftigen Vorkämpfer für Beethoven's Meisterwerke zurückführen kann. Durch ihn wurden Beethoven's Schöpfungen hier eingeführt und sein überzeugendes Urtheil gewann ihnen sehr bald die Herzen der Gebildeten. Die historischen Gesichtspunkte, nach welchen derselbe das Programm für die Jubelfeier herstellte, bestanden darin, daß diejenigen Meister der Reihe nach verzeichnet waren, welche in den fünf aufeinanderfolgenden Dezennien als Lieblinge des Leipziger Konzert-Publikums gegolten hatten. Obgleich schon vor Einrichtung der Abonnement-Konzerte im Saale des Gewandhauses, welchen der Kriegsrath und Bürgermeister Müller erbauen ließ, bestimmte Nachweisungen mannigfacher Konzert-Institute gefunden werden, z. B. die am 7. März 1743 von J. F. Doles gegründeten und nach dem siebenjährigen Kriege unter Johann Adam Hiller's Direktion stehenden Aufführungen in den „drei Schwanen": so entwickelte sich doch erst seit der Gründung unserer Gewandhaus-Konzerte am 25. November 1781 eine regere Theilnahme für Konzertmusik, deren Vervollkommnung im Laufe der Zeiten ein wichtiges Erziehungsmittel für unsere gebildeten Stände wurde. Dasselbe erkannte auch schon Friedrich Rochlitz und hatte daher als Rückblick auf die gewonnenen Resultate und zur Charakteristik des Geschmackes in den einzelnen Zeitperioden das angedeutete chronologisch geordnete Programm verfaßt. Das erste Dezenium (1781—1791) bezeichnete Gluck's Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis", meisterlich gespielt, wie der tüchtige Musikgelehrte G. W. Fink berichtet *). Im zweiten Jahrzehnt (1791—1801) war Altvater Joseph Haydn der Liebling des Publikums, demgemäß die viele Jahre hindurch in Leipzig sehr geschätzte Konzertsängerin Frl. Henriette Grabau eine vom genannten Meister für Sig. Banti 1779 komponirte Arie mit Recitativ vortrug, an welche sich zur Charakterisirung des dritten Decenniums (1801—1811) Mozart's Konzert für Pianoforte in D-moll, gespielt von dem damaligen Theaterkapellmeister H. Dorn, und das Finale aus „Don Giovanni" anschlossen. In letzterem wirkte der seiner Zeit berühmte und noch jetzt als Gesanglehrer hiesiger Stadt sehr geachtete Bassist Hr. Pögner mit. Beethoven's „Meister-Ouverture" zur „Leonore" wurde zur Erinnerung an das vierte Jahrzehnt (1811—1821) exekutirt, welcher das erste Finale aus „Oberon" von C. M. v. Weber, dem Liebling der letzten zehn Jahre (1821—1831) folgte.

Bei dieser Festlichkeit, die uns einen erfreulichen Blick in die Geschichte des aufstrebenden Gewandhauses und seines für das Schöne empfänglichen Publikums damaliger Zeit thun läßt, fungirte als Kapellmeister der

*) August Buchner, geb. zu Dresden 1591, Professor zu Wittenberg 1616, gest. 1661, in der „fruchtbringenden Gesellschaft" den Namen des „Genossenen" führend, Opitz's inniger Freund und Verehrer, war der erste deutsche Professor der Dichtkunst welcher eine Schaar von Schülern um sich versammelte, und sie demjenigen Ziele zuführte, welches damals überhaupt nur zu erstreben war; der erste, welcher die deutsche Sprache wissenschaftlich behandelte und metrisch zu bilden suchte.

**) Sollten Schütz und Buchner bei diesem Orpheus die gleichnamige Oper von Monteverde im Sinne gehabt haben?

*) „Allgemeine musikalische Zeitung" 33. Jahrgang, Nr. 48, S. 802.

Organist Pohlenz, welcher als letzter Dirigent vor Mendelssohn von 1827—1835 sein Amt tüchtig verwaltete. Vor ihm finden wir zuerst den würdigen Chorregenten und Gesangbildner J. A. Hiller von 1781—1785 in dieser Stellung thätig, welchem Schicht bis 1810 nachfolgte, wo derselbe das Kantorat an der Thomasschule antrat und von dieser Zeit ab nur die geistlichen Musikaufführungen im Saale des Gewandhauses leitete, hingegen sein Nachfolger, der Liederkomponist C. Schulz, die weltlichen Konzerte bis zum 30. Januar 1827 dirigirte. Als Konzertmeister fungirten bis zum Antritt unseres noch jetzt in voller Kraft thätigen Hrn. Ferdinand David (am 1. März 1836), welcher mit Recht als Zierde des Gewandhauses allgemein gilt, zuerst Hr. Haeser 1781—1796, sodann Hr. Villaret 1796—1797, ferner Hr. Campagnoli 1797—1817 und endlich von 1817—1836 Hr. Matthaei, der sich von allen genannten vielleicht als der würdigste Vorgänger David's gezeigt hat, für welche Ansicht uns eine Menge Dokumente zur Hand liegen. Schon bis zum Jahre 1831 traten fremde Künstler aus allen Ländern in den Gewandhauskonzerten auf, von denen wir nur den Oboisten aus der fürstlich Eszterhazy'schen Kapelle Hrn. Schaudrich nennen, weil ihn die Geschichte als den ersten fremden Virtuosen bezeichnet. Sonst besaß das Konzert-Institut tüchtige einheimische Gesangskräfte, die nicht allein im Chore, sondern auch im Sologesange vorzüglich verwendbar waren. Außer der schon erwähnten Frl. Grabau aus Leipzig begegnen wir in den Konzertberichten jener Zeit hauptsächlich den lobend erwähnten Namen der Solotenoristen Hering und Schleinitz, welcher letztere der jetzige Direktor des hiesigen Konservatoriums ist, und von Bassisten finden wir den schon genannten Opernsänger Hrn. Pögner und Hrn. Schuster häufig genannt.

Im Jahre 1835 begann die für Leipzig so wichtige Mendelssohn-Epoche, welche viele Mitglieder unseres Orchesters mit durchlebt haben und noch jetzt die Liebenswürdigkeit, freundliche Energie und taktvolle Haltung ihres zu früh dahingeschiedenen Meisters nicht vergessen können. Und in Wahrheit hat Mendelssohn nicht allein als Komponist und Dirigent, sondern auch als Bildner und Erzieher des hiesigen Publikums ganz Außerordentliches geleistet. Er war es, der mit großer Liebe und Sorgfalt die Grundsteine musikalischer Entwicklung im modernen Tonsystem, Händel und Bach, zur richtigen Würdigung und Geltung brachte und den Sinn für ältere Meister des 16. Jahrhunderts erweckte. Im Verein mit seinem Freunde Ferdinand David verschaffte er auch der Kammermusik eine größere Theilnahme, und das vollendete Zusammenspiel dieser beiden Künstler wirkte so vortheilhaft auf die übrigen Mitwirkenden bei Trio's, Quartetten, Quintetten rc., daß sehr bald die Leipziger Kammermusikabende zu demselben Rufe gelangten, wie die großen Konzertaufführungen. Als liebenswürdiger, allseitig gebildeter Mensch war er der Magnet hiesiger Familienkreise, in welche er die gute, gesunde Musik so recht einbürgerte und auch die Laien und Dilettanten zu einem richtigen Urtheil über Kunstwerke leitete. In diesen edlen Bestrebungen unterstützte ihn namentlich das gastliche Haus des Hrn. Professor Frege, dessen Gemahlin vor ihrer Verheirathung als Frl. Livia Gerhardt den Ruf einer berühmten Opernsängerin genoß und sogar von der Schröder-Devrient als ebenbürtige Künstlerin hochgeachtet wurde. Als Konzertsängerin glänzte Fr. Frege auch unter Mendelssohn häufig, besonders wenn es galt, wohlthätige Zwecke zu fördern. Noch jetzt werden in diesem vortrefflichen Hause unter Leitung des akademischen Musikdirektors Hrn. Langer allwöchentliche Musikaufführungen veranstaltet, welche für die starke Anzahl der Theilnehmer stets von anregendstem Interesse sind. Durch Zuziehung vorzüglicher Virtuosen und Komponisten, z. B. des Altmeisters Moscheles, Ferdinand Hiller's, Gade's, R. Schumanns rc. erweiterte Mendelssohn mit großer Umsicht die musikalischen Anschauungen seines Publikums und brachte unter die Künstler selbst eine erhöhte Thätigkeit, von welcher manche treffliche Werke dieser Zeit Zeugniß ablegen. Die Unterbrechung, welche Mendelssohn's Direktion durch seine Berufung nach Berlin erlitt, wurde durch tüchtige produktive Geister ausgefüllt, indem Ferdinand David 1841—1843, Ferdinand Hiller 1843—1844 und Gade 1844—1845 die Gewandhauskonzerte dirigirten und dem am 1. April 1843 unter Mendelssohn gegründeten Konservatorium der Musik im Verein mit dem Meister des Klavierspiels J. Moscheles und dem berühmten Kontrapunktisten Moriz Hauptmann als Lehrer vorstanden. Die vollständige Rückkehr des geliebten Meisters von Berlin 1845 war für Leipzig ein wahres Fest. Leider erfreute man sich nur noch zwei Jahre an seinem umfassenden Wirken, da ihn am Klaviere in den gastlichen Räumen des Hrn. Professors Frege ein Unwohlsein befiel, welches sich als Vorläufer eines heftigen Nervenschlages herausstellte, der, wie bekannt, am 4. No-

vember 1847 sein thatenreiches Leben endete, nachdem er noch kurze Zeit vorher seinen Schwanengesang komponirt hatte:

> Vergangen ist der lichte Tag,
> Von ferne kommt der Glockenschlag.
> So reist die Zeit die ganze Nacht,
> Nimmt Manchen mit, der's nicht gedacht.

Der Freund des Dahingeschiedenen, Julius Rietz, verwaltete von dieser Zeit an bis 1860 mit seinem angebornen Direktionstalente das ihm übertragene Kapellmeisteramt. Seine tiefe, sowohl musikalische, als allgemeine Bildung, sein treues Festhalten an allem Schönen und Edlen und seine unbeugsame Energie und Charakterfestigkeit machten ihn fähig, die Stelle Mendelssohn's würdig zu vertreten. Dem Neuen, wenn er es für berechtigt erkannt hatte, suchte er vorwärts strebend Eingang zu verschaffen und es durch stets echt künstlerische Auffassung den Herzen der Zuhörer näher zu führen. So verdanken wir ihm hauptsächlich die Vorführung der besseren größeren Werke Schumann's, während Ferdinand David mit glücklichstem Erfolge bemüht war, die Kammermusikstücke genannten Meisters zur Kenntniß zu bringen.

Nachdem Rietz im Jahre 1860 zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt worden war, wählte man, da Ferdinand Hiller in Köln die auf ihn zuerst gefallene Wahl abgelehnt hatte, den als Komponist geschätzten akademischen Musikdirektor zu Breslau, Karl Reinecke, zum Dirigenten der Gewandhauskonzerte. Leider nahmen gerade bei dem Antritte desselben die musikalischen Parteiungen und Zwistigkeiten so überhand, daß ihm die Repräsentation seiner Stellung auch nach auswärts unendlich erschwert wurde. Hierzu kamen noch einige innere Zerwürfnisse, welche die Leistungen des Gewandhauses zeitweilig recht beeinträchtigten.

Doch konnten diese bedrohlichen Spaltungen nicht von langer Dauer sein. Das Gewandhaus mußte seine feste Basis bald wieder erkennen und sich bewußt werden, daß nur Einigkeit Stärke verleiht und daß die Musik eine Sprache des Herzens ist, zu welcher nur eine innere Zufriedenheit die Worte darbieten kann. Auch mußte die Mission der Erziehung noch schärfer als früher in's Auge gefaßt werden, da unser Publikum — Dank den Errungenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts — glücklicherweise so gebildet ist, daß es die Aufführungen besucht nicht allein um zu genießen, sondern auch um zu lernen, und den Ausspruch in Goethe's „Wanderjahren" wohl zu würdigen versteht: „von allem Denkbaren haben wir die Musik zum Elemente unserer Erziehung gewählt; denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten". Die Anstrengungen, unsere Kunst der Töne wieder zu Ehren zu bringen, sind denn auch den Leitern des alten ehrwürdigen Institutes gelungen, wovon die zurückgelegte Hälfte dieser Saison den sprechendsten Beweis liefert.

(Schluß folgt.)

Stuttgarter Schauspielbericht.

Kein Benedix-Jubiläum. — „Ein Wiederfinden" von Weilen. Hrn. Lehfeld's Gastspiel. — Der Komponist Abert.

I. — Benedix' Jubiläum ist an hiesiger Bühne leider völlig unbeachtet vorübergegangen, obwohl sein Name nach dem der Fr. Birch-Pfeiffer wohl am häufigsten auf unserem Repertoir vertreten sein dürfte; doch hat freilich unser Intendant trotz literarischer Velleitäten sich noch immer nicht aus der dauernden Noth des Augenblicks um das Repertoir zu einer übersichtlichen Pflege des Kunstgebietes, und so auch nicht zu gelegentlicher Feier literarischer Namen oder bedeutungsvoller Daten überhaupt zu erheben vermocht. — Der Monat Januar hat uns zwei einaktige Novitäten „Bei Tische", Scherz von Niebauer, und „Ein Wiederfinden", Schauspiel von J. Weilen, so wie auch ein sehr bemerkenswerthes Gastspiel aus Weimar gebracht. Die Bedeutung des kleinen, übrigens gut scenirten und wirksam darstellbaren Schauspiels von Weilen beruht auf dem Zwiespalte eines liebenden Herzens mit der Beschränktheit des Vorurtheils; diesen Konflikt unternimmt es scheinbar zu lösen, schließlich jedoch umgeht es ihn und läßt ihn fallen. Ein junger Mann, der, um sein Glück zu machen, nach Amerika gegangen war, findet, als dieser Zweck erreicht ist, seine Geliebte — deren Mutter er „geschworen hatte wiederzukommen" — unerwartet als Schauspielerin und Kunstberühmtheit wieder. Seine Liebe weiß sich nun nicht darein zu schicken, daß Friederike auf der Bühne für Jedermann sich blosstellt, oder daß sie zu Hause, aus Rücksicht auf den Erfolg, Gönner und Referenten zum Besuche empfängt; — ihm solle sie gehören, ihm allein, so werde er sie „von allen Frauen beneidet" machen. Wir glauben es also mit dem sentimentalen Egoismus einer jungfräulichen Liebe zu thun zu haben, und wun-

dern uns nur, daß eben diesen Zustand ein **Kaufmann** zurückbringt, der in der neuen Welt sein Glück gemacht hat. Doch Arnold geht weiter: „Weiber gehören gar nicht auf die Bühne", ruft er aus, „wie es bei den Griechen war, im höchsten Flor der Dichtkunst" — es erniedrigt in seiner Seele die Geliebte, daß sie auf Befehl des Dichters fühle und also Schein für Wahrheit gebe; er schmäht die Erregung und Innigkeit ihrer Liebe als Theaterfeuer, nach Willkür angezündet, und ihre Seele als ein Instrument, auf dem sie trefflich zu spielen gelernt habe. . . . Dieser böotische Unverstand gegenüber der edlen Schauspielkunst und blinde Mißgriff gegenüber Friederiken, welche eine eben so edle als hochgebildete und feinfühlende Seele ihm warm mit ungeschwächter Liebesbegeisterung entgegenträgt, fordert nun als Aufgabestellung die Tendenz heraus, den unberechtigten Widerstand in der Seele Arnolds zu brechen. In der That zeigt auch Friederike ihm seine Selbstsucht und weist ihm sehr hübsch nach, daß die innere Unwahrheit und Schauspielerei sich auf **seiner** Seite und in **seinen** Worten zeige; dem Andringen aber, sofort die Bühne zu verlassen, setzt sie die höchst berechtigte Bitte um einen Aufschub entgegen, der sie verständigen werde —: allein eben hier bricht die Entwicklung ab, Arnold wird nicht überzeugt, der Aufschub nicht gewährt und anstatt einer vertiefenden Entwickelung der Charaktere tritt ein äußerlicher Umstand fast in Form eines Lustspielmotivs behufs der Lösung ein. Auch dieser ist zwar künstlerisch vorbereitet durch die Grundstimmung, die gleichsam unbewußt in Arnolds Seele jene Proteste trägt und seinen Widerstand hart macht, durch die Enttäuschung nämlich, welche nothwendig denjenigen überfällt, der Jahre lang ein Bild der Vergangenheit festgehalten und abgeschlossen eigenmächtig an ihm fortgebaut hat, ohne Kommunikation mit der **wirklichen** Entwickelung des geliebten Gegenstandes, der dann ihm fremd und scheinbar unschön entgegentritt. Doch der so vorbereitete Umstand löst unkünstlerisch den Konflikt, wie Alexanders Schwert den Knoten von Gordium; noch in dem ersten akuten Stadium genannter Enttäuschung, die vor der Macht der Natur und der Ueberlegung doch bald zu schwinden pflegt, greift die Gestalt einer jüngeren Schwester Friederikens, als Erinnerung an das in der Ferne fortgeträumte Bild der Vergangenheit, mit schnellem Umschlag ein. Nach einer tiefgehenden, das Gemüth jener Beiden erschütternden Scene, die in eben diese Entdeckung hinausläuft, ruft das Schwesterchen naiv durch die Thüre: „Darf ich jetzt kommen?" — sie erscheint und Arnold ist unedel genug, nach einigen Ausrufungen, wie „Friederike, du edle, große!" sie aus den Händen seiner gebrochenen Geliebten dankbar entgegen zu nehmen. So trägt er für seine Selbstsucht und für sein Unrecht einen reizenden heiteren Lohn davon; sie aber, die tief und groß fühlende Künstlerin, deren Herz den Liebes- und Rettungsruf an Arnold vergebens sandte, und die wir durchaus, im Einklang mit ihren Worten, für fähig und bestimmt halten müssen, das vorgestellte Ideal ihres Lebens zu erfüllen und **beide** Plätze am Altare der Musen und am Altare des Hauses würdig als Priesterin zu versehen — sie sehen wir die Lebenssegel des Herzens und des Glückes schmerzlich streichen vor dieser eiligen Entwickelung in Arnold; der Verstand, der sie überreden möchte, daß Arnold für sie nicht mehr passe, hat keine Macht, denn der Kampf ist nicht ausgekämpft in Arnold, sondern nur — augenblicklich vielleicht — betäubt worden; und daß sie an dem Bewunderungslärm des großen Haufens sich ermuthigend aufrichtet, und daß sie scheidend schwört, „Wahrheit im Leben und Wahrheit in der Kunst" solle immer ihre Devise bleiben —: dies kann uns den Eindruck nicht geben, es sei ihr Recht geschehen, oder Natur wie Kunst in ihrer Seele seien auf den Weg des Heiles geführt worden *). — Durchaus rühmend zu erwähnen ist Fr. **Wentzel**, welche den edlen Charakter und das tiefe Gemüth der Heldin mit solcher Wahrheit wiedergab, daß ihr zumeist die warme Aufnahme des Stückes zu danken ist. In sehr angenehmer Weise machte sich auch hier — wie noch mehr letzthin in „Häusliche Wirren" — das Zusammenspielen des **Wentzel**'schen Ehepaares geltend, obwohl wir diesmal Hrn. **Wentzel** ohne Handschuhe und durchweg weniger kalt und zurückhaltend zu sehen gewünscht hätten.

Hr. **Lehfeld** aus Weimar trat bisher als Shylok, Wallenstein (in „Wallensteins Tod") und Lear auf. Wir müssen gestehen, von seinen Leistungen im besten Sinne überrascht worden zu sein, und zwar speziell unter dem hier gebotenen Vergleiche mit dem Virtuosen und berühmten Mitglied unserer Bühne Hrn. Karl **Grunert**. Den Wallenstein **Grunert**'s halten wir zwar für eine seiner geringsten Partien, da er nur den Denker und astrologischen Grübler, keinen Zoll vom Feldherrn und Soldaten in ihr vorstellt: aber selbst seine höchst schätzenswerthe Darstellung des Lear trägt durchaus mehr den

*) Vergl. dieses Urtheil mit dem unseres Prager Referenten in den „Korrespondenz-Nachrichten" der vorigen Nr. A. d. R.

Charakter einer wohlstudirten Konzeption und wirksamen Effektspiels — zumal seit in diesem Künstler die Manier die Kunst überwiegt und das sonore Organ zumeist für Absonderlichkeiten verbraucht wird — wenn man sie der natürlichen Wahrheit und lebendigen Einfachheit gegenüberstellt, mit der Lehfeid's Lear an das Herz und an den Glauben des Zuschauers herantritt. Mehrere der schwierigsten Entwicklungen dieses großartigen Charakterbildes halten wir für meisterhaft von ihm wiedergegeben, so die beiden Ausbrüche gegen die Töchter; im ersten entsetzlichen, alles Maß überschäumenden (gegen Goneril) nicht nur die bis zur Wuth gegen die eigene Person steigende und die ganze Seele erschöpfende Krisis selbst, sondern mehr noch den Eingang und Ausgang dieser vulkanischen Stimmung, den tiefsinnern Kampf aufsteigenden Zornes und wilder Unglücksahnung oder annahenden Wahnsinn's mit der Selbstbezwingung, wie er sich in der gewaltsamen Betheiligung an den bitteren Spässen des Narren ausspricht, (besonders: „Was werden das für Kronen sein" und weiterhin: „Weil es (das Siebengestirn) nicht acht (Sterne) hat"); im zweiten Ausbruch (gegen Regan) mit seiner noch wirksameren Innerlichkeit und Gebrochenheit besonders den Schluß von „Ist dieses gut gesprochen?" und „Nein, weinen will ich nicht" u. s. w., den wir niemals ergreifender und wahrer sprechen gehört haben. Der dritte Akt dagegen mit seiner schwierigen Mischung von gesundem und närrischem Bewußtsein gelang Hrn. Lehfeld ungleich weniger, ein nüchtern reflektiver Ton blieb vorherrschend und das Pathos wurde zuweilen rednerisch; der vierte und fünfte Akt dagegen enthielt wieder ausgezeichnete Stellen, und nebenbei verdient die künstlerische Art, das Gewicht unserer Cordelia (Fr. Wentzel) zu bewältigen, unsere Anerkennung. Durchaus mehr zu einem Ganzen, gleichmäßig Durcharbeiteten, gerundet als sein Lear, zeigte sich der Wallenstein unseres Gastes . . . ein leibhaftes Bild des Feldherrn und der Tradition, wenn gleich die Steifheit der Bewegungen gemildert werden dürfte, und ausgestattet mit einer Fülle von Zügen und ergreifenden Eingebungen individuellsten Lebens. Neben der glänzenden Wirkung der Hauptstellen wollen wir jedoch erwähnen, daß der Ton zuweilen in's Deklamatorische umschlug, daß einzelne Stellen, deren Nachweis uns hier zu weit führen würde, mißverstanden wurden, und daß die Aktion der Mimik, z. B. das stumme Spiel in der Schlußscene mit der Kette und den Schlüsseln, welches wir auch sonst schon gesehen, wohl mitunter zu weit ging. Wir sind nach dem Gesagten weit entfernt, Hrn. Lehfeid an der Grenze seiner künstlerischen Durchbildung angelangt zu glauben; im Gegentheil, liege der Mangel im Verständnisse oder in der Energie des Schauspielers, die Auffassung zeigte uns Lücken, die Ausführung Ungleichheiten, obschon der Art, daß sie dem Auge des großen Publikums wenig bemerklich wurden, und ebensowenig scheint das Organ genügend durchgebildet; es enthält, außer dem Schnarren des R oft einen harten und nüchternen Ton, dem Wechsel fehlt öfters der Uebergang und das Piano wird zum unverständlichen Flüstern —: allein bei Intelligenz und vertieftem Charakterstudium ist offenbar Natur in diesem Künstler, eine reiche, energische, tiefer Bewegung fähige Natur, die bis jetzt ohne gesuchte Originalität einfach und unmittelbar aus der Tiefe des Gemüthes sich künstlerisch reproducirt, in ihrer Auffassung mit der Konsequenz der Natur, wenn auch nicht gleichmäßig, arbeitet und in Ton wie Mimik statt der Abstraktionen den ganzen Menschen walten und wirken läßt. Das Organ ist modulationsfähig und von großem Umfang, das Mienenspiel reich, und die Herrschaft über die Maske ausgezeichnet zu nennen. Auch zeigte unser Publikum viel Sympathie für den Gast; Beifall und mehrfacher Hervorruf, nicht selten auf offener Scene, begleiteten jede seiner Darstellungen.

Zu tadeln war in der Aufführung des „Wallenstein", daß die ganze Scene zwischen Buttler, Deveroux und Macdonald im fünften Akt fortfiel, zu loben, daß alle Zwischenakte mit klassischen passenden Musikstücken gefüllt wurden. Als bemerkenswerth für die so sehr geänderte Stimmung des südlichen Deutschlands gegen Oesterreich erwähne ich endlich noch, daß bei den höhnenden Worten Buttlers: „Dank — vom Hause Oesterreich?!" ein stürmender Ausbruch des öffentlichen Geistes das Haus durchbrauste und nur allmählich verhallte.

In Ergänzung musikalischer Berichte von hier will ich einer Novität aus den sogenannten „Abonnements-Konzerten" erwähnen, der Symphonie „Kolumbus" von Abert, theils weil die hiesige Vorführung überhaupt die erste dieses Werkes war — in Köln, München und Darmstadt soll es demnächst erscheinen — theils weil es hieselbst eine ungewöhnliche Theilnahme erweckte. Gegen die letzte Arbeit des Komponisten, das Quartett in A-dur, von dem in Nr. 4 d. Bl. von 1862 berichtet worden, einen wesentlichen Fortschritt bekundend, zeichnet sich diese Symphonie durch wohlthuende melodische Einfachheit im Ganzen, und durch eine strengere

und verinnerte Durcharbeitung der Sätze aus, wodurch sie neben der, unmittelbar vorhergehenden, „Hochzeitsmusik zu Hebbel's Nibelungen“ von O. Bach nicht minder, als früheren Kompositionen Abert's im Style der Zukunftsmusik gegenüber erfreulich im Vortheil erschien und für die Selbständigkeit des Komponisten Zeugniß ablegt. Ganz besonders fällt der dritte Satz (Adagio) als eine wahrhaft eigenthümliche Schöpfung auf, in der sich das Leben des Meeres, seine melodiöse Einförmigkeit und die eigenthümliche Gewalt seiner Bewegungen gleichsam mit den Lauten der Natur spiegelt. Der Komponist, bekannt und beliebt bei uns besonders durch seine letzte Oper „Enzio“, war zur Aufführung dieser Symphonie von dem Fürsten v. Hechingen nach Löwenberg in Schlesien eingeladen worden, liegt aber in Folge eines Reisenunfalles seit Wochen eben dort krank darnieder. Die neue Oper, mit deren Komposition er beschäftigt ist, hat den italienischen Komponisten Astorga zum Vorwurf und soll von E. Pasqué in einer dem „Tasso“ ähnlichen Weise ansprechend behandelt sein.

Münchener Musikbericht.

Konzerte der musikalischen Akademie. — Quartette. — Virtuosen. — Novitäten, Reprisen und Personal der Oper

Die heurige Konzertsaison eröffnete wie gewöhnlich am 1. November ein Konzert der musikalischen Akademie. Die hiezu getroffene Auswahl (Mendelssohn's Fragment aus „Loreley“, eine Motette von Joh. Christoph Bach, Beethoven's Chor-Phantasie und die neunte Symphonie) kann wohl als ein mustergiltiges Programm bezeichnet werden, sowohl hinsichtlich der Auswahl als auch der Zusammenstellung. Ich erkenne dies um so freudiger an, als besagtes Kunstinstitut gerade in diesem Punkte eine seiner schwächsten Seiten aufzuweisen hat. Abgesehen davon, daß durchschnittlich das Feingefühl für geschmackvolle Gliederung der Programme viel zu wünschen übrig läßt, ist in erster Linie das engbegrenzte Repertoir zu beklagen. Der Kultus der Stabilität wird hierin mit einer Ausdauer betrieben, die selbst den Chinesen zum Vorbilde dienen könnte. Die zweitgrößte Schattenseite ist die, daß die Symphonien, im Gegensatze zu dem wohlbegründeten Brauche anderer Konzert-Institute — wonach die Symphonie den Schluß bildet — hier zu Lande die erste Nummer des Programms ist. *) Die unausbleibliche Folge hievon ist, daß die nachkommenden, in minder großem Style gehaltenen Kompositionen einen nicht geringen Theil ihrer Wirkung einbüßen und zwar um so sicherer, je altmodischer oder geradezu geschmackloser die Wahl getroffen wurde. Muß nicht jeder Zuhörer, der nur halbwegs weiß, was gute Musik ist, unmuthig werden, wenn man ihn nach Mendelssohn's A-moll-Symphonie mit den eleganten Armseligkeiten eines Vieuxtemps'schen Violin-Konzertes behelligt? Wie kann eine veraltete Konzert-Arie Mozart's unmittelbar nach Schumann's B-dur-Symphonie noch Eindruck machen, und glauben wir uns nicht in ein weibliches Pensionat versetzt, wenn nach Vorausgang der Beethoven'schen C-moll-Symphonie plötzlich eine von jenen Lederblumen zu duften beginnt, die Mendelssohn in seinen „Liedern ohne Worte“ angesammelt hat? Doch genug dieser Aufzählungen! Den mit Geschmack gesegneten Leser werden die sogleich mitzutheilenden Programme hinlänglich überzeugen, daß die bezeichneten Mißstände in den Konzerten der musikalischen Akademie nur allzu gründlich Wurzel geschlagen haben.

Erstes Konzert (s. oben). Zweites Konzert: A-moll-Symphonie von Mendelssohn; fünfstimmige Lieder von Thomas Morley (aus der von Jul. Jos. Maier herausgegebenen Sammlung englischer Madrigale); Violinkonzert von Vieuxtemps; Mendelssohn's Lieder der Suleika; Cherubini's Faniska-Ouverture. Drittes Konzert: B-dur-Symphonie von Schumann; Arie mit obligater Violine von Mozart; Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn; Arie aus „Euryanthe“; Ouverture zu „Coriolan“ von Beethoven; Vokal-Quartett von J. Haydn, Rákóczi-Marsch aus Berlioz's „Faust“. Viertes Konzert: Symphonie in D-dur (in drei Sätzen) von Mozart; Arie aus Spohr's „Jessonda“; Violinkonzert von Spohr; Konzert-Arie von Mozart; eine Harfen-Komposition von Parish-Alvars (gespielt von Frl. Eichberg aus Stuttgart); zwei Vokal-Quartette von Mendelssohn; Ouverture zu „Macbeth“ von Chelard. Fünftes Konzert: C-moll-Symphonie von Beethoven; Arie von Mozart aus „Cosi fan tutte“; Klavierkonzert von Chopin; zwei Lieder von R. Schumann; eine Piece aus Franz Schubert's „Moments musicales“ und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn; Beetho-

*) Der in dem ebenerwähnten Konzerte gewagte Versuch einer Umstellung wurde schleunigst wieder aufgegeben, nachdem ein Fanatiker des Hergebrachten in einem hiesigen Lokalblatte bezüglich dieser Neuerung sein Mißfallen zu erkennen gegeben hatte.

vens Ouverture op. 124. — Einen wahrhaft tragikomischen Eindruck machen die drei Arien Mozart's, wenn man erwägt, daß — Fr. Diez ausgenommen — unser gesammtes Sängerpersonal nicht hinreichende Schule besitzt, um diesem Genre im Konzertsaale nach allen Seiten hin gerecht zu werden. Am besten löste noch Frl. v. Edelsberg ihre Aufgabe, während Frl. Deinet und Hr. Bausewein in keiner Weise genügen konnten.

Der Ausführung der Instrumentalwerke ist, was exaktes Zusammenspiel, reine Stimmung und den Vortrag der Solo's anlangt, in den meisten Fällen höchste Vollendung nachzurühmen. Wie für die beiden ersten Eigenschaften der Name Franz Lachner's Gewähr leistet, so für den mustergiltigen Vortrag der Solo's die Namen Josef Walter, Benzl und Brückner (Violine), C. Thoms (Viola); Hipp. Müller und Werner (Violoncell), Stettmaier (Flöte); Vitzthum und Ludwig (Oboe), Christian Meyer (Fagott); Sendelbeck und Strauß (Horn) und Tombo (Harfe); insgesammt Künstler, die jedem Orchester zur Zierde gereichen würden.

Minder günstig muß sich das Urtheil gestalten, wenn man die hier beliebte Auffassung unserer musikalischen Klassiker in's Auge faßt. Daß nicht selten die Tempi vergriffen erscheinen, sei nur nebenbei bemerkt, weil unter allen Umständen die endgiltige Entscheidung dieses Punktes (akustischer Rücksichten u. dgl. nicht zu gedenken) hauptsächlich von der Auffassung des Dirigenten abhängen muß, und sich überdies — zumal bei nicht metronomisirten Werken — über ein „etwas zu schnell" oder „zu langsam" schwer rechten läßt. Vor Allem kommt es wohl darauf an, daß der Dirigent innerhalb des einmal adoptirten Zeitmaßes Sinn für edle Rhythmisirung an den Tag lege und demgemäß die melodischen Akzente mit Geschmack zu vertheilen wisse. Bei Lachner jedoch scheint sich dieser Sinn nicht zu jener Vollkommenheit entfaltet zu haben, welcher nöthig ist, um die minder offen daliegenden Schönheiten des rhythmischen Elementes nach Gebühr würdigen zu können.*) Aus diesem unvollkommen entwickelten Sinne mögen sich denn so manche Mißgriffe des vielfach verdienten Meisters erklären, in deren Folge Grazie und idealer Schwung nicht selten auf ein kaum merkliches Minimum reprimirt werden. An die Stelle des Ernsten, Erhabenen tritt das Schwerfällige, Schlichtheit erscheint im Gewande des Hausbackenen, das leidenschaftlich Bewegte muß dem Hastigen weichen und Fröhlichkeit der Frivolität. Unter diesem Regime litten in dieser Saison zumeist der letzte Satz der Mozart'schen Symphonie, dem das solide Handwerk auch den leisesten Hauch von Poesie abgestreift hatte, das Trio in der C-moll-Symphonie, das lediglich in einem kolossalen Gerumpel bestand, und vor Allem die Symphonie Schumann's, deren Ausführung geradezu als eine der musikalischen Akademie unwürdige bezeichnet werden muß. Wenn Hrn. Lachner, was leicht begreiflich erscheint, die Richtung Schumann's antipathisch ist, so wird ihm kein billig Denkender hierüber Vorwürfe machen; wenn er sich aber gleichwohl zur Aufführung Schumann'scher Werke veranlaßt sieht, so können wir mit Recht verlangen, daß dies mit all' der dem Meister schuldigen Pietät geschehe.

Eine weitere, gerade nicht glückliche Liebhaberei Lachner's habe ich schon in meinem Berichte über das Musikfest hervorgehoben, nämlich die Sucht zu arrangiren oder längst anerkannte Werke nach eigenem Gutdünken abzuändern. Diesmal kam Mendelssohn's A-moll-Symphonie an die Reihe! Dem ersten Satze war das ganze Finale (mit dem wiederkehrenden Motive der Introduktion) und dem dritten die Einleitung bis zum Eintritte des Hauptmotives abgestrichen.

Einen vollkommen ungetrübten Genuß gewährten die drei von den HH. Josef Walter, Closner, Thoms und Hippolyt Müller gegebenen Quartett-Soiréen. Mit einem mannigfachen und geschmackvoll angeordneten Programme verband sich durchwegs ein durch Präcision und schwungvolle Auffassung ausgezeichneter Vortrag. Zur Aufführung gelangten Beethoven's E-moll-Quartett (op. 59 Nr. 2) und C-dur-Quintett (op. 29), ein Quartett von Dittersdorf, zwei von J. Haydn, eins von Franz Lachner, eins von Mozart, Mendelssohn's Oktett und das A-moll-Quartett von Robert Volkmann.

Auch der unter der Leitung des Hrn. v. Perfall stehende Oratorien-Verein gab ein Konzert, in dem die Ausführung dem interessanten Repertoire vielfach auf das Beste entsprach. Es enthielt Chöre von Gluck (das „De profundis") Graun, Händel, Lachner und Hauptmann, Madrigale von John Dowland und Thomas Morley (aus der schon oben erwähnten von Julius Josef Maier herausgegebenen

*) Als Beleg hiefür sei auf die eigenen Werke Lachner's verwiesen, neben vielen schätzenswerthen Eigenschaften, wodurch sich dieselben auszeichnen, fällt es auf, daß sie gerade hinsichtlich der rhythmischen Durchbildung die meisten Mängel aufweisen.

Sammlung), zwei zierliche „Brunettes" und Lieder von N. W. Gade und Franz Wüllner.

Aus den Virtuosen-Konzerten endlich hebe ich die des Violinisten Miska Hauser und des Flötisten A. de Vroye hervor. Der Erfolg, den Hauser erzielte, war ein mäßiger: bei aller Anerkennung seiner Kunstherrschaft, wird man sich eben doch gestehen müssen, daß die Gesammtleistung Hauser's einem überwundenen Standpunkte angehört. Hr. de Vroye hingegen erfreute sich mit Recht eines ungetheilten Beifalls. Sein höchst eleganter Vortrag, mit dem sich ein wunderschöner, wenn auch gerade nicht großer Ton verbindet, zeichnet sich im Allegro nicht minder durch unbegränzte Fertigkeit aus, als im Adagio durch tiefen seelenvollen Ausdruck.

Was unsere Oper anlangt, so ist ihr eine große Emsigkeit nicht abzusprechen. Brachten doch allein die letzten drei Monate des abgelaufenen Jahres nicht weniger als drei neueinstudirte Opern („Figaros Hochzeit", „Iphigenie in Aulis" und „Titus") *) sowie zwei Neuigkeiten (eine Operette und eine dreiaktige Oper), und schon in den nächsten Wochen wird Wagner's „Fliegender Holländer" zum ersten Male über die hiesige Bühne gehen!

Dennoch gewährt sie bei näherem Einblick kein sehr erfreuliches Bild. Da die Stellen einer dramatischen Sängerin, eines ersten Bassisten und eines Baßbuffo's noch immer unbesetzt sind, sucht man sich eben zu behelfen, so gut oder schlimm es gehen will: das eine Mal muß Frl. Stehle, die vortreffliche Sängerin lyrischer Partien, in das hochtragische Fach einspringen (um bei dieser Gelegenheit baldmöglichst ihre Stimme zu ruiniren), ein andermal singt der Baritonist Kindermann tiefe Baßpartien oder die Altistin Frl. v. Edelsberg übernimmt eine für Sopran geschriebene Rolle. Die beiden Koloratur-Sängerinnen, Frl. Schwarzbach und Frl. Deinet, sind in hohem Grade ungenügend; die Stimmen unserer beiden Tenoristen, Grill und Heinrich, von denen der eine kein Heldenspieler ist, und der andere kein Held im Spiele, sind zusehends im Abnehmen begriffen, und Hr. Bausewein, der, wie es scheint, um jeden Preis zum ersten Bassisten kreirt werden soll, ist wie vor etwa drei Jahren noch immer der „vielversprechende Anfänger". So bestehen denn die Hauptstützen der Oper nur aus vier Personen, nämlich aus den Damen Diez, Edelsberg, Stehle und Hrn. Kindermann. Aber schon beginnt auch die Zeit, ihre Rechte an den Stimmen der Fr. Diez und des Hrn. Kindermann geltend zu machen!

*) Rossini's „Tankred" wurde wieder zurückgelegt.

Eine glückliche Akquisition scheint die Intendanz an dem Baritonisten Fischer gemacht zu haben. Gegenwärtig noch am Augsburger Theater beschäftigt, wird er sein hiesiges Engagement erst künftige Ostern antreten. Wie ich höre, will sich Hr. Kindermann alsdann tieferen Partien und dem Buffo-Fache zuwenden. Als dramatische Sängerin gedenkt man Frl. Korner aus Wien, die Tochter des dortigen Hofschauspielers, heranzubilden; außerdem soll auch in einem Frl. Stieber seltenes Talent und nicht minder seltene Stimme entdeckt worden sein.

Die obenerwähnten zwei Neuigkeiten bestanden in der einaktigen Operette „Der Vetter auf Besuch" von Georg Krempelsetzer, einem Schüler Franz Lachner's, und der dreiaktigen romantisch-komischen Oper „Das Konterfei", Text von Martin Schleich, Musik von C. v. Perfall.

Die Operette bestrebt sich nicht ganz ohne Glück, den Styl des älteren deutschen Singspiels nachzuahmen. Das ist wohl Alles, was darüber zu sagen ist.

Perfall's Oper fand nur getheilten Beifall. Dem an hübschen Motiven keineswegs armen Werke gebricht es hauptsächlich an scharfer formeller Abrundung der einzelnen Theile, und so zerfließt das Ganze ohne genügende Vertheilung von Licht und Schatten allzusehr im Dämmerlichte träumerischer Romantik, als daß irgend ein entschiedener Aufschwung zu Stande kommen könnte. Die Instrumentation weist mancherlei feine Züge auf, wie denn überhaupt die gesammte Detail-Arbeit von großem Fleiße und einem nur dem Edlen zugewendeten Streben zeigt. Aber gerade das Filigran-Artige ist in der auf kräftigere Behandlung hingewiesenen Oper nicht sonderlich am Platze, und Freund Publikus wird dem Komponisten für seine Mühe nur wenig Dank wissen.

Einen nicht geringen Theil des zweifelhaften Erfolges *) trägt noch das Libretto, das seinen Stoff aus Wieland's „Don Sylvio von Rosalva" entlehnte. Dem Don Quixote nachgebildet ist auch Don Sylvio (in der Oper Junker Walter) nichts weiter als der Repräsentant einer epidemisch gewordenen Thorheit. Als solcher ist er wohl im satirischen Romane vollkommen am Platze auf der Bühne; jedoch verlangen wir, wenn der Held in der That dramatisches Interesse erregen soll,

*) Durch bedeutende Kürzungen wurde der Totaleindruck bei der zweiten und dritten Vorstellung um Vieles verbessert.

mit Recht etwas mehr: nämlich erstens, daß er ein wirklicher Mensch sei und zweitens kein Narr von Haus aus. Junker Walter aber könnte seine Menschheit höchstens durch seine Narrheit beweisen. Was das Buch noch außerdem fatal macht, ist die eigenthümliche Manier, Possenhaftes der derbsten Sorte und romantische Ueberschwenglichkeit von Anfang bis zum Ende unvermittelt neben einander herlaufen zu lassen. — Die mitwirkenden Sänger lösten ihre Aufgabe zu möglichster Zufriedenheit.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

21. Januar — 10. Februar: „Die Stumme von Portici". — „Satanella" (2 Mal). — „Das Nachtlager in Granada". — „Der Postillon von Lonjumeau". — „Robert der Teufel". — „Euryanthe" (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Hrabanek statt „Don Juan" eingeschoben). — „Die verwandelten Weiber" (2 Mal). — „Lalla Rookh". — „Hernani". — „Der Freischütz". — „Der Troubadour". — „Die Hugenotten". — „Die Rhein-Nixen", rom. Oper in 3 A. von Nuitter, deutsch von Wolzogen, Musik von Offenbach, neu (3 Mal). — „Monte-Christo". — „Norma". — „Der verliebte Teufel". — Ein Mal (Aschermittwoch) Geschlossen. — Frl. Friedberg 7 Mal a. G.

Es war kein unglücklicher Gedanke von unserer Operndirektion, eine Novität bei Offenbach zu bestellen. Nur hätte man bei diesem Unternehmen mehr auf den speziell dabei einzuschlagenden Weg Bedacht nehmen sollen. Der Komponist so vieler anmuthig heiterer Singspiele und so vieler toller, ausgelassener Burlesken mußte, wenn er den Schritt vom kleineren zum größeren Genre wagen wollte, von jenem möglichst Vieles in dieses mit herübernehmen, vor Allem die Gelegenheit, den musikalischen Lustspielton in seinen verschiedenartigen, bald leicht sentimentalen, bald pikant humoristischen, bald raffinirt koketten, bald unbefangen geschwätzigen Pointen und Nüancen anschlagen zu können. Diese Elemente des glücklichen wirksamen Schaffens sind ihm durch die HH. Nuitter und Wolzogen leider nicht dargeboten worden und alle Freunde seines freundlichen Talentes sind einig, ihn und die Opernbühne darob zu beklagen.

Dem Texte der „Rhein-Nixen" — wir betonen dies absichtlich gegenüber den allseitigen Verurtheilungsstimmen — fehlt es nicht an Situationen, die, jede für sich allein genommen, günstige Anhaltspunkte zur lyrisch-dramatischen Behandlung geben. Man denke nur an das bunte Treiben der Landleute und der Landsknechte im ersten Akte, an die Nymphen- und Nixenwelt im zweiten. Allein es gebricht diesem Texte vor Allem an einer fest und einfach sich fortspinnenden Handlung, an greifbaren Charakteren, an Klarheit im entscheidenden Momente und an passablen Versen. Die letzteren scheinen oft gewaltsam unter die vielleicht zum Theil schon früher fertige Musik gesetzt, sie sind oft über Gebühr verwahrlost, so daß wir auch an nachträgliche willkürliche Zusätze und Abstriche denken müssen. Unter fünf Hauptpersonen sehen wir ferner einen Wahnsinnigen, der sich nach und nach zur bloßen Schwermuth aufschwingt, eine Schwermüthige, die sich halb wahnsinnig und halb todt (nämlich scheintodt) singt, einen bald liebeächzenden, bald mit Aengstlichkeit rachgierigen Jäger-Bassisten, eine trauernde Mutter und ehemals verlassene Geliebte, und endlich einen rohen Bengel von Landsknecht-Kommandanten, der allein noch Anspruch machen kann anderswo zu existiren, als in einem Museum ausgestopfter Opern-Figuren. Die Handlung endlich läßt uns im Unklaren über die wesentlichsten Momente des Stücks, so z. B. über die gegenseitigen Absichten der Hauptpersonen im zweiten Akt, wie über die ganze Verwicklung und Lösung im dritten.

Rechnet man hinzu, daß der Komponist, wie schon oben angedeutet, überdies weit ab von dem ihm homogenen Felde seine Schritte lenken mußte, so bleibt von seinem Werke noch immer Vieles übrig, was ihm zum Verwundern gut gelungen ist. So ist gleich das Introduktions-Gebet ein ganz würdiges Stück, der Bauernmarsch sammt Armgard's ersten Recitativen recht frisch, der Refrain der Loreley-Ballade nicht originell, aber einschmeichelnd, der heikliche chromatische Gang in demselben nicht ohne Reiz, das Terzett Nr. 5 in seinem Anfang charakteristisch, und im Finale des ersten Aktes treten der pikante Walzer, so wie die letzten Singversuche Armgard's ganz bezeichnend hervor. Im zweiten Akte hat Offenbach die Stimmung für die Elfenspiele in Tanz und Gesang ziemlich treffend wiedergegeben und erhebt sich der zweistimmige Anfangssatz im Duett (Nr. 15) der beiden Frauen zu einer sehr bemerkenswerthen Wärme des Ausdrucks. Selbst den Landsknecht-Chor und den glücklichen Kontrast zwischen der sentimentalen Romanze des Tenoristen und den kecken Kouplets des Baritons möchten wir nicht so geradezu verdammen. Dazu kommt noch eine vielfach sehr feine, zierliche und wirksame Instrumentirung, namentlich durch soeben treffende als natürliche Benützung der Hörner

und Fagotte, der Cellis und der Violinen mit Sordinen an der rechten Stelle.

An der Kehrseite fehlt es nun freilich nicht. Die musikalische Erfindung fließt in den „Rhein-Nixen" nur spärlich, das „Vaterlandslied" ist eine gar gewöhnliche Werkelmelodie, in der Rolle des Franz gibt es fast nichts als gezuckerten Syrup im Romanzenkleid, Konrad verfällt leicht theils in Banalitäten, theils in Meyerbeer'sches Raffinement, viele Recitative und Zwischensätze, die recht „dramatisch" sein wollen, sind von ganz unsanglicher Härte und zweckloser Bizarrerie, der ganze dritte Akt endlich ist musikalisch wie dramatisch nicht einen Schuß von dem Pulver werth, um dessen Explosion die ganze Peripetie sich zu drehen scheint.

Trotz dieser gewichtigen Mängel des neuen Werkes, welche denn auch die Stimmung des ersten Abends zu einer so merklich kühlen machten, scheinen sich die „Rhein-Nixen" doch bei den Wiederholungen einer gesteigerten Aufmerksamkeit zu erfreuen. Man erwärmt sich zwar nicht sehr, — man kommt aber doch, und sieht sich die Sache an, und bemerkt dies und das, was Einem gefällt.

Auch die Darstellung gestaltete sich bei der dritten Aufführung um Vieles sicherer als bei der ersten. Frl. Wildauer als Armgard — eine Rolle, deren brillanten Anlauf im ersten Akte man sich allerdings frischer, jugendlicher, herzgewinnender und im „Vaterlandslied" auch kräftiger denken mag — leistet immerhin Erstaunliches. Man kann ihr keinen Vorwurf daraus machen, daß ihr fehlt, was ihr fehlt; man muß hingegen anerkennen, daß, was sie bringt, die Frucht eines geläuterten Geschmackes, einer trefflichen Methode und einer sicheren Bühnentechnik ist und als solches ein abgerundetes Ganze bildet. — Frl. Destinn gibt die Rolle der Hedwig mit wohlklingender Stimme und mit wohlthuend feurigem Ausdruck. Die HH. Beck, Ander, Mayerhofer geben sich alle Mühe, um ihre bekannten Vorzüge zur Geltung zu bringen und ihren Partien die wirksamste Seite abzugewinnen. Die Chöre hingegen hätten sämmtlich einer exakteren und energischeren Ausführung bedurft. Das Orchester wird von Hrn. Dessoff mit aller Umsicht zusammengehalten. Als Instrumentalsolist findet namentlich Hr. Lewy Gelegenheit sich auszuzeichnen. — Ballet-Beigabe: Frl. Millerscheck, Lamare, Jaksch und Balletchor genügend. Dekorationen: im ersten Akt eine sehr hübsche Fernsicht, im zweiten ein schöner Wald mit sehr natürlich fließendem Wasser, (die Elfengruppirung sehr gelungen), — im dritten Akt verfehlte Scenerie, namentlich in Betreff der auffallend winzigen Brücke, welcher der Unwahrscheinlichkeit einer ohnehin sehr problematischen Situation die Krone der Lächerlichkeit aufsetzt.

An der Wien.

Am 7. Februar: Neu in Scene gesetzt: „Die verhängnißvolle Faschingsnacht" von Nestroy.

7. — Nachdem dieses Theater monatelang sein Publikum mit krassen Parodien und wüsten Albernheiten traktirt, hat es sich plötzlich, in den letzten Faschingstagen, zur Vorführung eines Volksstückes besserer Gattung veranlaßt gesehen, dessen Wiederaufnahme und Neubesetzung mit mehr Recht auf besondere Erwähnung Anspruch machen darf, als manche pomphaft angekündigte Novität.

Holtei's „Trauerspiel in Berlin", ein sehr charakteristisches, berlinerisch volksthümliches Kriminaldrama, ist seinerzeit von Nestroy zu einer Wiener Volksposse umgewandelt worden. Daß es bei dieser Umwandlung nicht nur den tragischen Abschluß, sondern auch Vieles von seinen ernsten Motiven eingebüßt hat, liegt auf der Hand; doch blieb noch so viel Charakter- und Sittenschilderung übrig und kam so viel Wiener Witz dazu, daß die „Faschingsnacht" unter Nestroy's dramatischer Hinterlassenschaft noch immer zu den solidesten und zugleich unterhaltendsten, in Ernst und Scherz wirkungsreichsten Arbeiten gehört.

Die Nestroy'sche Hauptrolle, den Holzhacker Lorenz, hatte Hr. Swoboda zu spielen bekommen und wir konnten dabei des prächtigen Talents dieses so vielseitigen Schauspielers wieder einmal recht froh werden. Sein Lorenz war nicht nur eine wirksame Leistung im Sinne der handwerksmäßigen Routine, es war eine Originalleistung. Während Nestroy das „Ehrgefühl" dieses Holzhackers, nach seiner Art unübertrefflich, als eine Ehrgefühls-Persiflage hinstellte, rückte uns Hr. Swoboda durch die jugendliche Wärme seines Spiels die Auffassung nahe, daß dieser Lorenz wirklich Anwandlungen jenes Ehrgefühls verspüre, die nur mitunter durch andere Eigenschaften in ihm paralisirt, durch die Situationen, in die er geräth, verrückt und komisch übertrieben werden. Ein weiterer Vorzug dieser Leistung war, daß Hr. Swoboda die Komik seiner Rolle nicht, wie weiland Nestroy, in einer Reihe einzeln herausgekehrter Spitzen bestehen ließ, in deren meisterhaften Handhabung freilich Niemand mit dem weiland Dichter-Komiker

sich messen konnte — sondern, daß er seine Rolle als ein Ganzes brachte und jede einzelne Pointe dem wirksamen Ganzen unterordnete.

Sehr wirksam war auch Hr. Rott als Tattelhuber, wenngleich wir eben hier und gerade von dem eminenten Talent des Hrn. Rott eine selbständigere Auffassung gewünscht hätten, — was man freilich von Hrn. Liebold (Jakob) von vornherein nicht verlangen konnte. Die weibliche Hauptrolle, Sepherl, fand in Fr. Mellin keine störende, vielmehr der dankbaren Rolle entsprechend, eine wirksame Darstellerin, wenngleich ohne hinlängliche Jugendfrische und Spannkraft. Die übrigen Rollen wurden von den Damen Schmitz (Helene), Gallmeyer (Nani), den HH. Jäger (Philipp), Blasel (Geck), Bergmann (Taubenherz), so ziemlich genügend dargestellt.

Carltheater.

10. Februar: „Vatersorgen", Posse in 1 A. von W. Drost. — „Signor Fagotto", komische Operette in 1 Akt von Nuitter und Tréfeu, Musik von Jaques Offenbach. Beide zum ersten Mal. — „Nach Sonnenuntergang", Lustspiel in 2 Akten nach dem Französischen von Georg Lutz, neu in Scene gesetzt. Benefice der Fr. Grobecker.

G. — Nr. Eins ist ein forcirter Schwank, dessen Pointe in der Verkleidungsrolle liegt, die durch die Benefiziantin gegeben wurde. Mit Ausnahme des Schlusses — Lösung kann man das nicht nennen — der mit einem Mal aus den Wolken geschneit wird, entspricht das Ding den Anforderungen, die man an eine solche auf eine Virtuositäts-Rolle berechnete Burleske stellen kann. Fr. Grobecker entledigte sich ihrer dreifachen Rolle, ganz besonders in ihrer männlichen Partie, in effektvollster Weise. Mit ihr theilte sich noch Hr. Knaack redlichst in die Aufgabe, die Lachmuskeln des Publikums in Bewegung zu setzen.

Nicht weniger Beifall fand die darauffolgende Lustspiel-Reprise durch die köstliche Laune, mit der Hr. Ascher den in tausend Nöthen eingeklemmten Schuldenmacher repräsentirte, der einen ganzen Tag in einem Hause als mannigfach unliebsame Einquartirung zurückbleibt, wo er die Nacht vorher Ballgast gewesen. Auch er fand in Hrn. Knaack ausgiebigste Unterstützung. Von den übrigen Mitwirkenden möchten wir noch Hrn. Formes nennen.

Den Löwen des Abends bildete selbstverständlich die Offenbach'sche Operette, deren Libretto einige Kürzungen, namentlich gegen das Ende zu, wohl vertrüge, wenn man es auch sonst zu den vernünftigeren seines Gleichen zählen kann. Der musikalische Theil gehört quantitativ sicherlich zu den reichlichst ausgestatteten Erzeugnissen Offenbach's, und wenn nicht auffallend viel schon in früheren Operetten Gehörtes an's Ohr schlüge, so hätte man alle Ursache, auch mit der Qualität vollkommen zufrieden zu sein. Ein Terzett namentlich und eine und die andere kleine Arie sind kleine Prachtstücke. Die Damen Fischer, Grobecker und Marek, und Hr. Treumann, in deren Händen die bedeutendsten Rollen lagen, verdienen alles Lob, versteht sich abgesehen das Spiel des Frl. Marek, die nebenbei auch beim Sprechen noch immer singt. Hr. Grois wie gewöhnlich. Die Ausstattung war prächtig, der Bombardon-Ofen ein witziger Einfall.

Journalschau.

Offenbach's „Rhein-Nixen",

G. — Ueber verschiedene Einzelnheiten in der neuen Oper gehen die Ansichten hiesiger Tagesblätter etwas auseinander, über drei Punkte aber herrscht eine seltene Uebereinstimmung: über das Libretto, über seine Uebersetzung und über Offenbach's Befähigung zur ernsten Oper. Ueber die ersten beiden Punkte bricht selbst der Referent der „Presse", der sich sonst zu der Oper am freundlichsten unter allen seinen Kollegen verhält, ohne Rücksicht den Stab. Das Libretto ist auch ihm „ein Gewebe von Unvernunft und Abgeschmacktheit", und sein Autor ein „poesieloser Franzose", wozu die „Wiener Zeitung" verständlich genug sekundirt, wenn sie sagt: „Ein wüster französischer Poetenkopf mißbrauchte den deutschen Namen". Die deutschen Verse werden allgemein „schlecht" genannt, und von der „Oesterreichischen Zeitung" sogar mit „lebensgefährlichen Reimen" ausgestattet. Ueber Offenbach, als Komponisten des Opus, wollen wir auch zuerst die glimpflichste stylistische Variation, die der „Presse" vorführen. „Es ist bewunderungswürdig", sagt dies Blatt, „wie sehr Offenbach es vermocht hat, sich zu verleugnen. Allein der Kunst ist mehr genützt mit einer Natur, die sich bekennt, als die sich verleugnet". Selbst der „Botschafter", der durchgängig die Reserve persönlicher Freundschaft einhält, kann nicht umhin, seiner Anerkennung für Offenbach's Streben als Sauve-Garde den Satz mitzugeben: „Zumal es

seiner seltenen Begabung noch immer vorbehalten sein kann, auch auf diesem ihm neuen Feld Bedeutendes zu schaffen". Und das „Vaterland" legt sein Glaubensbekenntniß in dem Motto nieder:

„Ne forçons point notre talent;
Nous ne ferions rien avec grâce".

Eine ähnliche Uebereinstimmung herrscht über die Hauptmängel des Werkes als Ganzes, über die musikalische Werthlosigkeit des dritten Aktes und über die gelungene Inscenirung. Die Oper entbehrt „vor Allem des großen einheitlichen Baues", „der Größe des Styles", „des langen musikalischen Athems", welcher für die große Oper ausreicht"; „was für den Tondichter abfiel, war nicht vielmehr als eine Reihe effektvoller Einzelnheiten". „Die Oper war glänzend in Scene gesetzt und wurde vortrefflich gespielt und gesungen", sagt das zu den Kühlsten zählende „Vaterland".

Die Divergenzen beziehen sich nur auf Details, sind aber blos theilweise geradezu ausgesprochen. Während „Presse" und „Botschafter" sich diesem gegenüber fast durchgängig billigend verhalten, stellen besonders die „Wiener" und die „Oesterr. Zeitung" den Vorwurf musikalischer Freibeuterei in den Vordergrund, die darin bestehe, „daß Hr. Offenbach blutwenig Ursprünglichkeit und Originalität besitzt, vielmehr in aller Herren Länder umspazirt und zur guten Prise macht, was er eben des Guten auf dem Wege findet" („Wiener Zeitung"). Der „Wanderer" fügt noch den Vorwurf der Banalität bei. Bedeutend auseinander gehen die Meinungen über das „Vaterlandslied". Während die „Wiener Zeitung" darin nur echten Syrup aus der Fabrik des Hrn. Kücken", die „Oesterr. Zeitung" nur eine Zuckerwassermelodie finden will, nennt es die „Presse" ein „schön abgerundetes, äußerst melodiöses Stück, das bald populär werden dürfte".

Das „Vaterland" und die „Presse" benützen die Gelegenheit zu einem Exkurs über Offenbach's Bedeutung überhaupt. Die beiden Erdgeschoße („unter'm Strich") liegen hier ungefähr grade so weit auseinander wie ihre höheren Etagen. Das „Vaterland" spricht von der ungewöhnlichen Beliebtheit Offenbach's bei den Wienern und findet die Lösung des Geheimnisses solcher ungewöhnlichen Wirkung darin, daß „gerade zu der Zeit, da Offenbach'sche Musik zum ersten Mal in Wien erklang, jener bekannte orientalische Wanderstamm durch schwunghaft betriebenes Börsenspiel zu einer ungewöhnlichen Bedeutung herangewachsen war, Offenbach erschien als der Romantiker der Börse, seine Musik als der ästhetische Credit mobilier. Für das Bedürfniß des Carltheaters war Offenbach ganz vorzüglich der Mann, der Offenbach, der die Sache des Cancans zu der seinigen machte, der Komponist der musique canaille, der gesungenen Zote und des gegeigten Ehebruchs". Ihr Wiener, was wollt ihr noch mehr?

Die Frage nun, warum Offenbach auch bei ehrenwerther Christenleute Kindern so „ungewöhnliche Wirkung" macht, mag uns, da sich das „Vaterland" damit nicht befaßt zu haben scheint, der Referent der „Presse" beantworten. Dieser sagt:

„Offenbach hat in seinen Operetten einen dramatischen Esprit, eine Fülle und Grazie der Komik entwickelt, einen Melodienreichthum und eine Leichtigkeit der Technik bewährt, die ihn unbestritten zum modernen Beherrscher dieses Genres stempeln. Wir müssen der Versuchung standhalten, hier von Offenbach's Operetten zu sprechen, deren musikalische Seite unseres Erachtens von der Kritik viel zu wenig beachtet ist. . . Wer die besten von Offenbach's Operetten aufmerksam, mit musikalischem Ohr gehört hat, wird darin mehr als ein Musikstück angetroffen haben, das durch distinguirte Behandlung und seine Charakteristik sich entschieden über das Niveau bloßer Unterhaltungsmusik erhebt. Es werden ihm zahlreiche musikalische und dramatische Züge aufgefallen sein, mit welchen Offenbach über die Ansprüche musikalischer Possen hoch hinausgewachsen ist. Sollte ein frisches und feines Talent dieses Schlages sich nicht berechtigt fühlen, den engen Kreis seines Genres zu erweitern? Niemand wird dies bezweifeln. Nur hätten wir uns den entscheidenden Schritt etwas anders gedacht, als er in den „Rhein-Nixen" vollzogen ist. Offenbach's leichtbeschwingtes, zierliches Talent ist unzweideutig auf die komische Oper hingewiesen. Da wird er stets heimisch und wirksam sein. Die einaktige Operette zur eigentlichen komischen Oper zu erweitern, dies schien uns das Ziel, dem Offenbach's Talent nunmehr zuzustreben hätte. Nur ausdehnen sollte er sein Territorium, nicht es wechseln".

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. („Montjoye". Gastspiel. Vorstadt-Novitäten.) Am 28. Januar gab das k. Schauspiel zum ersten Male: „Montjoye", ein fünfaktiges Pariser Lebensbild von Oktave Feuillet, in welchem das seit einem Jahrzehnt von den französischen Dramatikern behandelte Thema variirt wird: einen vollends nichtsnutzigen Vater durch einen edelsinnigen Sohn auf die Bahn der Ehre und Tugend zurückzubringen. Augier's „Le fils de Giboyer", Dumas' „Le fils naturel", Doucet's „La Considération" ic., all' diese Erzeugnisse wurzeln mehr oder weniger in der höheren Pariser sozialen Fäulnißatmosphäre, der auch obiger „Montjoye" entstammt. Und was ist der gewöhnliche Inhalt solcher dramatischen Produkte? Ein Bischen Demimonde, ein Bischen recht viel egoistisches, raffinirtes Schurkenthum und sittliche Verkommenheit, blitzwenig männlicher Seelenadel und dazu etwas weibliche Engelreinheit, das alles mit einigen pikanten Schlagwörtern, Effekt, Glätte und Formvollendung oft höchst geistreich (wie hier) zusammengebraut, dann in fünf Akte geschnitten und — ein Rührstück im Geschmacke des heutigen französischen Publikums ist fertig. Dasselbe wird alsdann von der Seine aus mit Trompeten und Posaunen über den Rhein geblasen, die deutschen Bühnenlenker jubiliren über ein neues Kassastück, und wenn die Berliner Generalintendanz sogar um „Montjoye" eine Reise nach Paris machen ließ, begründet sich das vielleicht dadurch, daß dies „Pariser Lebensbild" am kaiserlichen Hofe in Compiégne mit einer Aufführung beehrt ward? Die Damen Jachmann, Kierschner, Taglioni, die HH. Kaiser, Berndal und Karlowa agirten mit großer Liebe, Fleiß und Aufmerksamkeit. Sceniruug und Zusammenspiel höchst lobenswerth, der Beifall stellenweise sehr laut, die Aufnahme im Ganzen jedoch ziemlich kühl. — In der Oper gastirte Hr. Hagen als Tannhäuser, Masaniello und Max mit einigem Erfolg. Nächstens wird Frl. Artôt wieder in Donizetti's „Maria" ein Gastspiel eröffnen. Die Pensionirung des Hrn. Formes soll nunmehr beschlossen sein. — Die Wilhelmstadt gibt noch nachträglich zum 25jährigen Jubiläum Roderich Benedix' eine Vorstellung, in der Fr. Frieb und Hr. Döring mitwirken. An diesem Abend kommen zum ersten Male ein Benedix'sches Vorspiel: „Der Dritte" und ein einaktiges Lustspiel von Putlitz: „Brandenburgische Eroberungen" zur Darstellung. Die an dieser Bühne vorgeführten italienischen Opern fanden ungenügenden Beifall und Besuch; dieselben sind seit mehreren Tagen unterbrochen. — In der Viktoria neu: „Die Zauberin am Stein". — Bei Wallner: „Pindar's Werke". — In der Vorstadt: „Der Holzschnitzer"; bei Kroll: „Jettchens Liebe und Kabale". „Ein Königreich für zwei Kinder".

A. G. Braunschweig. (Lessing's „Minna". Besetzung. Operngastspiel.) Man sollte annehmen, daß ein Theater wie das hiesige sein Personal immer auf dem Standpunkte halten müßte, um ein Stück, wie „Minna von Barnhelm", entsprechend besetzen zu können, oder, wenn dies nicht der Fall ist, sollte die Direktion so viel Einsicht haben, ein so allgemein bekanntes, oft und gut gesehenes Werk gar nicht auf das Repertoir zu setzen. Leider zeigen sich in neuerer Zeit die Früchte der grundsatzlosen Personalveränderungen, welche in den letzteren Jahren beliebt wurden, und namentlich gab die zu Lessing's Geburtstagsfeier aufgeführte „Minna von Barnhelm" dafür ein schlagendes Beispiel. Außer Hrn. Becht (Wirth) und Hrn. Jaffé (Riccaut) war Niemand zu loben. Wir bekennen gern, daß die Mitglieder sämmtlich sich alle Mühe gaben und jedes davon so gut spielte wie möglich; aber das ist auch Alles, was zugestanden werden kann. Zwei Fragen namentlich möchten wir uns erlauben. Wie kann eine denkende Direktion an diesem Tage die kleine aber wichtige Rolle der Dame in Trauer von einem ganz untergeordneten Mitgliede, dem die Unnatur zur Gewohnheit geworden ist, spielen lassen, während drei entsprechendere Darstellerinnen, Fr. Otto, Fr. Schütz und Fr. Fischer unbeschäftigt sind? Wie kann man ferner einem älteren, ungenügenden Schauspieler den Paul Werner anvertrauen, wenn Hr. Hiltl, der jedenfalls aus dieser Rolle etwas Tüchtiges gemacht hätte, nichts zu thun hat? Es wäre zu hart, wollten wir die einzelnen Mitglieder für den allgemeinen Unwillen, den diese Vorstellung hervorrief, verantwortlich machen, aber wir können nicht umhin, sehr ernstlich darauf hinzudeuten, daß durch solche augenscheinliche Mißgriffe der Kredit der Direktion muthwillig verscherzt wird. — Die Oper ist in der letzten Zeit weit rühriger gewesen. Das Gastspiel des Hrn. Riemann aus Hannover hat namentlich das Interesse für diese Opernsaison sehr gehoben. Bis jetzt hat er bei ausverkauftem Hause Johann von Leyden, Masaniello und Tannhäuser gesungen. In letzterer Oper sang Fr. Devrient (Gattin von Karl Devrient) aus Hannover die Elisabeth mit sehr gutem Erfolge. Hr. Riemann wird im Laufe des Winters noch drei Mal, als Eleazar, Raoul und Edgard auftreten. Unser Tenorist Hr. Braun-Brini hat kürzlich den George Brown in der „weißen Frau" gesungen. Spiel und Dialog waren sehr mangelhaft, ebenso die gesangliche Leistung im ersten Akte. Später machte sich der angenehme Klang seines Tenors geltend und versöhnte einigermaßen wieder mit den auffallenden Merkzeichen der Anfängerschaft, die sich vor der Hand noch stets bei ihm geltend machen.

Kleine Chronik.

Shakespeare's „Sturm". Irrthümlich wurde uns neulich bei der Anzeige der Aufführung von Shakespeare's „Sturm" in Karlsruhe dessen Bearbeitung als die Dingelstedt'sche angegeben; diese hat die Scene auf dem Schiffe nicht, theilt das Stück in drei Akte und umstellt mehrere Scenen. Es wurde die Schlegel'sche Uebersetzung in 5 Akten und dazu Taubert's edirte Partitur, jedoch nur in theilweiser Benützung gegeben; Abkürzungen und Hinzufügungen geschahen vom Komponisten auf Wunsch der Direktion. Es war gelungen, in der ersten Scene das Schiff, als sei es mit zerstörter Takelage auf eine Sandbank gerathen, ganz im Vordergrunde, auf den Wellen schankelnd, darzustellen und die betreffende Handlung darauf abzuspielen, sowie selbe alsdann, nach kurzer Sturmmusik, auf der Insel vor Prospero's Zelle

fortzusetzen. Sämmtliche wundervolle Dekorationen sind von dem Theatermaler Hrn. Barnstedt.

Aus Köln erfahren wir, daß die dekorativen Einrichtungen zur „Undine“ so sehr gefallen, daß den beiden Uebernehmern, Hrn. W. Mühldorfer (seither in Mannheim) und Hrn. Mühe (Hoftheatermaschinist in Wiesbaden), nun auch die Dekorationen und Maschinerien zum „Oberon“ übertragen werden. — In dem letzten Gesellschaftskonzert in Gürzenich kam eine neue Komposition von Max Bruch zu Eichendorf's Gedicht „Die Flucht der heiligen Familie“ zur Aufführung. Der bekannte Kritiker Professor Bischoff schreibt hierüber: „Das Ganze besteht nur aus zwei Bewegungen in Es-dur, einem Andante (6/8-Takt), das in ein Adagio (4/4-Takt) bei den Worten: „Und das Kindlein hob die Hand“ übergeht. Es ist ein reizendes Stimmungsbild, ein Idyll, in welchem die Töne duften und innige Andacht sich auf sanften Schwingen wiegt. Keine rhythmische Rückung, keine schroffe Modulation, überhaupt keine Spur von Affektation irgend einer Art stört den reinen, stillen Fluß der Melodie, welche von wohlthuenden Harmonien in einer reizenden Instrumentirung getragen wird“.

„Shakespeare und Southampton“, historisches Schauspiel in 5 Akten von Georg Hick, einem jungen Dichter, gelangte am 30. Dezember auf dem Kölner Stadttheater zur Aufführung. — Der Berichterstatter der „Kölner Zeitung“ meint, daß der Autor durch dieses Werk jedenfalls ein bedeutendes Talent bekunde.

Pariser Theater. Die Italiener haben „Maria di Rohan“ gegeben, besetzt mit den Damen Charton-Demeure und Démerie-Lablache, den HH. Nicolini und Delle Sedie. — Adelina Patti singt in der „Sonnambula“, im „Barbiere“ und „Don Pasquale“. Als Buffo fungirt Scalese. — Die Auber'sche Oper „La fiancée du roi de Garbes“ erhält sich nur mühsam auf dem Repertoir der Opéra Comique. — Im Grand Opéra setzt man große Erwartungen auf das bevorstehende Debüt der Tänzerin Amina Boschetti in einem neuen Ballet „La Maschera“ von St. Georges und Rota. — Im Vaudeville neu: „Mr. et Mme. Fernel“. — In der Gaité: „La maison du Baigneur“, Drama von Maquet (Dauer: von 7 1/2 bis 1 1/2 Nachts!!). — Das Theater des Délassements Comiques hat seine Abschiedsvorstellung gegeben und wird jetzt demolirt.

Das Breslauer Schauspiel brachte an Novitäten: „Kabinets-Geheimnisse“, Lustspiel von A. Tonsé, „Der Hochzeitsbraten“, ländliche Scene von G. Räder mit Musik aus Schubert's „Müllerliedern“, und ein anonymes Lustspiel „Das verlorene Paradies“.

Das sechzehnte Gewandhaus-Konzert am 4. Februar hatte auf seinem Programm: Beethoven's achte (F-dur-) Symphonie und Mendelssohn's Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Pauline Viardot-Garcia trug die Arien: „Oh smania oh furie“ aus Mozart's „Idomeneo“ und „Mi paventi“ aus „Britanicus“ von Graun und drei Schumann'sche Lieder vor. Hr. de Broye aus Paris spielte auf der Flöte Variationen von Demersseman über den „Karneval von Venedig“.

Für das Leipziger Theater ist die Konkurrenz bereits ausgeschrieben. Es wird vom 1. Juli d. J. an unter folgenden Bedingungen neu vergeben: Der Unternehmer hat das Theater das ganze Jahr hindurch im Betriebe zu erhalten und alle Zweige der dramatischen Kunst in einer dieser würdigen Weise zu pflegen und die Mitglieder des Stadtorchesters zugleich für das Theaterorchester zu übernehmen und nach den bisherigen Bestimmungen zu salariren. Das Theatergebäude wird unentgeltlich überlassen, zur Beleuchtung und Heizung leistet die Stadt Beiträge. Die Direktionsperiode beträgt sechs Jahre (bis zum 30. Juni 1870); für einen eventuell hineinfallenden Theaterumbau wird eine Kündigungsfrist von einem Jahr vorbehalten.

Lokales.

Quartett Hellmesberger. Mit der am letzten Sonntag stattgehabten achten Produktion hat der diesjährige Cyklus dieser nach Wahl und Ausführung so vielfach gelungenen Konzerte seinen Abschluß gefunden. Das Programm der Schlußproduktion enthielt: Quartett (F-dur) von Haydn, Konzert für zwei Piano's mit verstärkter Begleitung (C-moll) von Joh. Seb. Bach und Quartett (B-dur, op. 130) von Beethoven. In dem zweiten Stücke hatten die HH. Dunkl und Weidner den Klavierpart, die HH. Francsevics, Blau, und Wrang die Verstärkung der Streichmusik übernommen. Die Leistungen wurden von dem zahlreich versammelten Publikum mit lebhaftem Applaus und Dacaporufen ausgezeichnet.

Neubesetzungen im Burgtheater. Vorige Woche spielte Frl. Wolter zum ersten Mal seit ihrem hiesigen Engagement die Rutland in Laube's „Graf Essex“ und Hr. Lewinsky den Raleigh. — Der Faschingssonntag brachte wie alljährlich Kotzebue's „Pagenstreiche“, noch immer mit Hrn. Franz Kierschner als Paul Pusch. Montag debütirte im „Majoratserben“, ganz unerwartet und unangemeldet, ein neuer Liebhaber, Hr. Hartmann. Am Dinstag gab man den „Kopisten“ und nach längerer Zeit wieder Feldmann's „Rechnungsrath und seine Töchter“.

Die Krippen-Akademie, welche am Mittag des letzten Sonntags im Operntheater stattfand, soll nur bis 3 Uhr gedauert haben! Die zwei neuen Schlesinger'schen Lustspiele sollen ziemlich gefallen haben. Am meisten erzielten Frl. Bochkalz und Hr. L. v. Mayer.

Das Gerücht einer Josefstädtischen Direktionskrise taucht abermals mit einer gewissen Bestimmtheit auf. Der Komiker Röhring soll, wie der „Zwischen-Akt“ berichtet, „unter der Aegide eines fürstlichen Kunstmäcens“ die Leitung der genannten Bühne übernehmen. Der „Zwischen-Akt“ sagt nicht, wer der angebliche „Mäcen“ sein soll, der an den Josefstädter Altären den Volksmusen opfern will.

Briefkasten. 6. — 12. Februar: E. P in Darmstadt, O. R. in Berlin, 1 in Stuttgart: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 8.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

20. Februar 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen

Zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert.

Von **Moriz Fürstenau.**

(Fortsetzung.)

Die ersten und ältesten deutschen Opern (wenn man nicht die Singspiele dazu rechnen will, welche schon theils bei J. Ayrer zu finden sind, theils von den englischen Komödianten aufgeführt worden waren) blieben eine vereinzelte Erscheinung. Die Stürme des 30jährigen Krieges verhinderten jede Entwicklung des musikalischen Dramas in Deutschland. Außerdem ging dasselbe in den damals an den Höfen gebräuchlichen Inventionen, Wirthschaften, Maskeraden, singenden Ballets und dergleichen Hoffestlichkeiten unter. Am ehesten ist noch in den, namentlich französischen Mustern nachgeahmten, Ballets eine Fortsetzung der Oper zu erblicken, freilich mit entschiedenem Uebergewichte des Tanzes. Diese Ballets bildeten sich immer mehr aus und erschienen an den Höfen unter dem bezeichnenden Namen „Opera-Ballets“. Man findet hierbei zuerst den Namen „Oper“ in Gebrauch, während in Italien das musikalische Drama immer noch Tragedia, Melodrama, Festa teatrale, Drama per Musica u. s. w. genannt wurde. *) Die italienische Oper hatte sich unterdessen immer üppiger entfaltet, namentlich in Venedig, von wo sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Begleitung eines zahlreichen Gefolges italienischer Komponisten, Sänger, Instrumentalisten, Dekorationsmaler und Architekten an die Fürstenhöfe Deutschlands übersiedelte.

*) Demzufolge bezeichneten auch Bontempi und Peranda die „Daphne“ von 1672 als „Drama oder musikalisches Schauspiel“. (Drama per Musica).

Auch Sachsen, zunächst die Haupt- und Residenzstadt Dresden, sollte von dieser Strömung für lange Zeit erfaßt werden. Schon Schütz hatte, wie bereits oben bemerkt, die italienische neue Kunst (nuova musica), namentlich das Recitativ, den Einzelgesang und die geistliche Konzertform nach Dresden verpflanzt und war dadurch wichtig für die Entwickelung deutscher Kunst überhaupt geworden. Neben ihm erschienen bald Italiener in großer Anzahl, welche die Intentionen des wackeren deutschen Meisters, wenn auch nicht immer zum Segen der Kunst, bald überflügeln sollten. Einer der ersten war der Sopranist Giovanni Andrea Angelini Bontempi, gegen 1620 zu Perugia geboren. Sein Vater hieß Angelini und scheint frühzeitig gestorben zu sein, da der Sohn unter die Vormundschaft des vornehmen und reichen Cesare Bontempi in Perugia kam, der ihn auch veranlaßte, seinen Namen anzunehmen, als er noch sehr jung nach Rom ziehen wollte, um dort unter dem Schutze des Kardinal Francesco Barbarino seine Studien zu verfolgen. Die Familie Bontempi war sehr angesehen in Perugia und es müssen Gründe von Wichtigkeit vorgelegen haben, weshalb man dem Angelini erlaubte, den Namen derselben zu führen. Bontempi's Studien in Rom bestanden hauptsächlich im Gesangunterricht bei Virgilio Mazzocchi, welcher Kapellmeister bei St. Peter und Lehrer der Singknaben war, die für die päbstliche Kapelle erzogen wurden. Bontempi gibt von diesem Unterrichte eine interessante Schilderung in seiner „Historia musica“ (pag. 10). Wahrscheinlich hatten sich die Erwartungen, welche er von seiner Laufbahn als Sänger gehegt, nicht erfüllt, denn alle Nachrichten,

die sich später über ihn vorfinden, sprechen wohl von dem Schriftsteller, Dichter und Komponisten, selten aber von dem Sänger Bontempi. In richtiger Erkenntniß seiner Fähigkeiten hatte er sich jedenfalls zeitig genug mit besonderem Eifer auf das Studium der Komposition und der Wissenschaften geworfen. Von Rom ging Bontempi 1643 nach Venedig, der musikalischen Hochschule jener Zeit für Europa, wo er bis 1650 Sänger in der dortigen Kapelle (Capella di Venezia *) war, wie er in seiner „Historia musica“ (p. 188) selbst erzählt. An S. Marco war damals der berühmte Claudio Monteverde, später Giovanni Rovetto Kapellmeister, während der nicht minder bedeutende Francesco Colleto (genannt Cavalli) als Organist an der zweiten Orgel fungirte. Außer den vortrefflichen Kirchenmusiken hörte Bontempi jedenfalls auch die Opern, welche gegen 1650 schon auf vier Bühnen die Venetianer entzückten. Benedetto Ferrari, Cavalli, Monteverde und die berühmtesten Opernkomponisten damaliger Zeit verbreiteten von Venedig aus den Ruhm des musikalischen Dramas. Von Venedig ging Bontempi 1650 nach Dresden, um als Kapellmeister in die Dienste des Kurprinzen Johann Georg zu treten. Als dieser 1654 zur Regierung gelangt war, bekam unser Meister, der nicht immer mit seinem Kollegen Schütz im guten Vernehmen gestanden zu haben scheint, freiere Hand, wonach sich auch dieses Verhältniß gebessert haben mag; wenigstens widmete Bontempi dem Schütz eine von ihm in lateinischer Sprache verfaßte Kompositionslehre (Dresdae 1660), in welcher er ihn „seinen Herrn und Freund“ nannte. Die Kunst und Prachtliebe Johann Georg II. verschaffte Bontempi reiche Gelegenheit, seine erworbenen Kenntnisse, namentlich im Opernfache, zu verwerthen. So schrieb er 1662 auf Befehl seines Herrn die Oper „Il Paride“, welche am 3. November desselben Jahres zur Hochzeit der einzigen Tochter des Kurfürsten, Erdmuthe Sophie, mit dem Markgrafen Ernst Christian von Brandenburg-Baireuth (die Vermählung hatte am 19. Oktober stattgefunden) aufgeführt wurde. Die höchst interessante gedruckte Partitur (ohne Druckort und Jahreszahl) ist in den Bibliotheken zu Wien und Berlin vorhanden. Bontempi scheint übrigens ein universell gebildeter Mann gewesen zu sein: er war Sänger, Komponist, musikalisch-theoretischer Schriftsteller. Geschichtschreiber, Bauverständiger und Mechaniker *); er sprach italienisch, lateinisch, griechisch und deutsch. Außer der schon erwähnten Kompositionslehre schrieb er eine ziemlich selten gewordene Geschichte der Musik in italienischer Sprache (Historia musica etc. Perugia 1695. fol.); ferner erschienen von ihm: „Historien des durchlauchtigsten Hauses Sachsen. Erstes Buch. Aus dem Italiänischen verdeutzscht durch Johann Georg Richtern. Dreßden 1666. 12.“; „Historia della Ribellione d'Ungheria. In Dresda 1672. 12.“ Eine zweite Ausgabe (in 12.) erschien 1674 in Bologna bei Giovani Recaldini. „Historia dell' origine de' Sassoni. Perugia 1677. 12.“

Bontempi scheint seinen Aufenthalt seit dem Jahre 1667 zwischen Dresden und Italien getheilt zu haben. Nach dem Tode Johann Georg II. (1680) verließ er Dresden gänzlich, zog nach Italien und verscholl dort nach 1697.

Nächst Bontempi wird unter den Italienern am Dresdner Hofe sehr bald als Altist Marco Giuseppe Perandi (Peranda), ein Römer, erwähnt, welchen der berühmte kurfürstlich-sächsische Kapellmeister Christoph Bernhard zwischen 1651—1656 mit aus Italien gebracht hatte. Er wurde sehr bald Vicekapellmeister und folgte 1663, nach dem Abgange des Kapellmeisters Vincenzo Albrici, diesem im Amte. Matheson nennt ihn in seiner „Ehrenpforte“ (S. 18) den berühmten „Affektenzwinger“; Printz lobt ihn als „fürtrefflich in Compositione der Concerten, in welcher er die Gemüthsregungen über alle Massen wohl ausgedrucket“. In der That hat er eine Menge solcher Kirchenkonzerte geschrieben, wie er denn überhaupt in Dresden als Kirchenkomponist sehr thätig gewesen zu sein scheint. Unter den größeren Sachen werden besonders „die Historia von der Geburt des Herrn und Heilandes Jesu Christi“ und die Passion des Evangelisten St. Markus erwähnt; beide Musikstücke wurden noch lange nach Perandi's Tode bei der Vesper am ersten Weihnachtsfeiertage und vor der Predigt am Charfreitage aufgeführt. Sonst werden noch von ihm angeführt: Für die Kirche: 6 Messen zu 5 Stimmen mit Begleitung (2, 4 auch 6 Trompeten oder Pauken); 3 Magnificat zu 5 und 9 Stimmen und 15 Konzerte zu 3, 4, 5 und 6

*) Eigentlich Ducal Capella di S. Marco.

*) Seit 1664 wird er in Dreßden auch als „Ingegniero Teatrale“ des Kurfürsten erwähnt.

Stimmen mit Begleitung. Für die Tafelmusik: 15 Madrigale, zu 2, 3 und 5 Stimmen mit Begleitung; 3 „Symphoniae“: die erste für 2 Trompeten und Pauken, 2 Violinen oder Fagotte; die zweite für 4 Trompeten, 4 Violinen oder Fagotte; die dritte für 2 Trompeten, 2 Violinen oder Fagotte. — In der k. Bibliothek zu Berlin befinden sich mehrere Kompositionen von ihm, worunter am bedeutendsten sind: Miserere für 3 Soprane, Alt, Tenor und Baß; Missa (Kyrie und Gloria) für 4 Singstimmen; Missa für 6 Singstimmen, sämmtlich mit Instrumentalbegleitung. — Perandi starb am 12. Januar 1675 in Dresden.

Da die erste Aufführung der „Daphne“ in Dresden im Jahre 1672 stattfand, hatten also die beiden Komponisten derselben, Bonteinpi und Perandi, länger als 20 Jahre in Deutschland geweilt, ehe sie diese Oper schrieben. Beide waren der Verbindung italienischer und deutscher Musik nicht ferne geblieben, wie ihnen denn sicher auch die gleichnamige Oper ihres ältesten Kollegen Schütz, welcher erst 1672 starb, nicht unbekannt gewesen sein wird. Außerdem mag ihnen die Komposition deutscher Ballette, sowie mancher Kirchenstücke mit deutschem Texte, die Sprache ihres zweiten Vaterlandes geläufiger gemacht haben. — Die „Daphne“ tritt übrigens (wenn man die sogenannten Opera-Ballets ausnimmt) mitten unter den italienischen Opern jener Zeit auch am Dresdner Hofe, gleich ihrer älteren Schwester von Opitz und Schütz, wiederum als ganz vereinzelte Erscheinung auf und ist deshalb von doppeltem Interesse. Eine deutsche Oper darf man sie wohl deshalb nennen, weil sie deutschen Text enthält und deutschen Verhältnissen und Ansprüchen angepaßt war. Selbst in musikalischer Beziehung, trotzdem sie vollständig italienischen Mustern nachgebildet ist, enthält sie Züge, welche deutschen Einfluß, namentlich den des Volksliedes verrathen. Daß sie, wenigstens bis jetzt, die älteste bekannte Partitur einer Oper mit nur deutschem Text ist, glaube ich mit ziemlicher Sicherheit behaupten zu können

Doch kehren wir nun endlich zur näheren Besprechung der „Daphne“ zurück.

Johann Georg II. versammelte im Jahre 1672 viele Glieder der Nebenlinien seines Hauses in Dresden, bei welcher Gelegenheit Ring- und Quintan-Rennen, Wirthschaften, Lustjagden, Büchsen- und Stahlschießen, Komödien und Ballets stattfanden, sowie auch die „Daphne“ aufgeführt wurde, und zwar am 9. Februar nach der Tafel, also ungefähr um 4 oder 5 Uhr Nachmittags, in dem bereits 1664 erbauten großen Komödienhause. Das Partitur-Exemplar der Oper, welches mir vorliegt, ist erst nach dem Tode Johann Georg II. geschrieben und zwar auf starkem Notenpapier (107 Blatt) in Quer-Folio. Außer der Partitur konnte ich noch ein geschriebenes Textbuch von 1678, in welchem Jahre die Oper abermals aufgeführt ward, benutzen; dasselbe enthält einige Scenen mehr als die Partitur. — Das Personenverzeichniß der Oper lautet folgendermaßen: Ovidius (Baß) Hr. Jäger; Jupiter (Baß) Hr. Biehner; Juno (Alt) Hr. Seppi; Venus (Sopran) Kapellknabe; Minerva (Sopran) Kapellknabe; Ceres: Kapellknabe; Bacchus (Tenor) Hr Keyser; Mars (Tenor) Hr. Lindner; Saturn (Baß) Hr. Krause; Cupido (Sopran) Kapellknabe; Apollo (Tenor) Hr. Füssel; Dafne (Sopran) Kapellknabe; vier Hirten: Celindro (Tenor) Hr. Lindner, Strefon (Alt) Hr. Westhof, Zeladon (Tenor) Hr. Krause, Melindo (Baß) Hr. Biehner; zwei Nymphen: Calliope (Sopran) und Cassandra (Sopran) Kapellknaben; ein Jäger (Baß) Hr. Jäger; Jeckel, ein Sackpfeifer (Tenor) Hr. Keyser; Kätha, des Sackpfeifers Geliebte (Alt) Hr. Seppi; Chremes, Vater der Kätha (Baß) Hr. Töpfer. — Nur Mitglieder der Kapelle waren es, welche in der Oper (mitunter sogar in zwei Rollen mitwirkten. Von den zahlreichen Italienern des Institutes finden wir nur einen, den Kastraten Paolo Seppi, als Juno und Kätha beschäftigt. Die übrigen Frauenrollen waren durch Kapellknaben besetzt. Man widmete damals dem Kapellknaben-Institute große Sorgfalt, weil dasselbe gleich nothwendig für Kirche und Theater war, da Frauen zu jener Zeit noch nicht auf der Bühne erschienen und die Falsettisten immer mehr abkamen. In der „Daphne“ scheint nur noch ein solcher Sänger mitgewirkt zu haben, und zwar der zu jener Zeit berühmte Violinist Paul Westhof.

Was nun die kurze Besprechung des dichterischen und musikalischen Inhaltes der Oper betrifft, so muß ich im Voraus bemerken, daß eine solche ohne Notenbeispiele kaum möglich ist. Der Leser möge deshalb in dem Folgenden mehr ein Aufmerksammachen auf die in Dresden vorhandene Partitur, als ein scharfes kritisches Eingehen auf dieselbe erblicken.

Der Dichter des Buches ist unbekannt geblieben;

wahrscheinlich war derselbe der churfürstliche Bibliothekar und Hofpoet David Schirmer. *) Er gehörte der schlesischen Dichterschule an und erscheint als Nachahmer des Martin Opitz, den er jedoch in seinen oft matten oder künstlich verzierten Gedichten nicht erreichte, wenn gleich manche seiner Liebeslieder Innigkeit athmen und sich durch Einfachheit empfehlen. Seine zahlreichen noch vorhandenen Ballette und Singspiele sind nicht ohne Geschick angelegt und im Einzelnen mit musikalischem Sinne ausgeführt. Diese Vorzüge sind auch der „Daphne" trotz aller Mängel nicht abzusprechen. Dieselbe ist übrigens doch nur eine Bearbeitung des Opitz'schen Originales. Die Haupthandlung bei Schirmer ist dieselbe wie bei Opitz, unterbrochen von mancherlei Episoden possenhaften Inhalts, sowie reichlich vermehrt mit dem damals üblichen Götter-, Dekorations- und Maschinenpomp. In den Hauptscenen sind sogar des schlesischen Dichters Worte beibehalten. Freilich erscheint die ganze Bearbeitung dem Originale gegenüber roh, plump und geschmacklos.

(Fortsetzung folgt.)

*) Geb. um 1623 zu Poppendorf bei Freiberg, gest. nach 1666.

Musikalische Literatur.

Des Sängers Fluch, Ballade (nach Uhland's Dichtung) für großes Orchester komponirt von Hans v. Bülow. op. 16. — Verlag von Peters Bureau de Musique.

v. Br. — Nachdem diese berühmte Uhland'sche Ballade bereits auf das vielfachste, und zwar von anerkannten Meistern komponirt worden ist, versucht Hr. v. Bülow noch in einem selbständigen Orchesterstück gleichsam eine musikalische Illustration des Gedichtes zu liefern. Daß der Autor dabei nach den Prinzipien R. Wagner's verfährt, ist von ihm nicht zu verwundern, und wir müssen ihm zugestehen, daß er in der Anwendung dieser Prinzipien einen bedeutenden Verstand zeigt, denn mit vieler Geschicklichkeit weiß er, seine „leitenden Gedanken" durch das labyrinthisch verschlungene Gewebe hindurch zu führen und festzuhalten. Daß ihm mitunter eine allzu direkte Nachahmung seines Vorbildes begegnet, z. B. gleich in der Bildung seines Hauptmotivs, daß er, wo er melodiös wird, wie dieses Vorbild auch gleich in's Triviale und Süßliche verfällt (siehe die Partie vom Eintritt des Des-dur an), daß Schwulst und Ueberladung überhaupt zwei Haupteigenschaften seines Gemäldes sind (das übrigens in wohlerkennbaren Zügen dem Gange des Gedichtes folgt, was, wenn man will, als ein Verdienst anerkannt werden kann), daß es an harmonischen Bedenklichkeiten und Ueberschwenglichkeiten nicht fehlt, welche vielleicht nur die Interpretationskunst eines Weitzmann vor einer schlimmeren Bezeichnung zu retten vermöchte: alles dies kann den mit dem Charakter des Komponisten Bekannten nicht überraschen, vielmehr wird er ihm eher einräumen müssen, daß er sich der mannigfachen Privilegien, welche die „neudeutsche" Schule zu usurpiren bemüht ist, immerhin noch mit mehr Mäßigung, Sinn und Verstand und mit größerem technischen Geschick bedient, als manche andere seiner von gleichen Intentionen erfüllten Gesinnungsgenossen.

Die Besetzung des Orchesters fordert: Piccoloflöte, große Flöte, Oboen, Klarinette, Fagotte, wie gewöhnlich, vier Hörner, zwei Trompeten, vier Posaunen, drei Pauken, Becken und Triangel, endlich das Chor der Streichinstrumente. („Ich bedarf vieler Mittel" bekannte einmal Berlioz von sich selbst, „um nur etwas zu erreichen"). Der Komponist hat übrigens nicht versäumt seiner Partitur auch sogleich ein von ihm selbst gearbeitetes Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen beizugeben.

Suite (Nr. 2) für großes Orchester komponirt (und seinem Freunde Moriz v. Schmid gewidmet) von Franz Lachner. op. 115. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

v. Br. — Als ein gewandtes Talent, in allen Sätteln gerecht, folgt Meister Lachner dem Strome der Zeit, denn die ältere Form der Suite ist neuerlich, besonders von den jüngeren Komponisten mit großer Vorliebe wieder aufgenommen worden. Eine solche Suite (in D-moll) des gedachten Meisters ist den Wiener Musikfreunden im verflossenen Jahre durch eine Konzertaufführung von Seite der Philharmoniker bekannt geworden und nicht unbeifällig aufgenommen worden. Nun führt uns der fleißige Komponist bereits eine zweite Suite (in E-moll) vor, die auch bereits eine Aufführung in einem der Gewandhauskonzerte in Leipzig erlebt hat und zwar eine sehr beifällige. Sie besteht, wie jene erste aus fünf Sätzen und scheint uns in einzelnen Theilen dieser an sinnlichem Reiz überlegen zu sein. Zwar von dem ersten Satze einer Fuge (der nur eine kurze unbedeutende Einleitung vorangeht) möchten wir dies nicht behaupten, denn diese Fuge zeichnet sich weder in der Anlage, noch in der Durchführung sonder-

lich aus. Die Erfindung des in beliebter Weise formalisirenden Thema's:

All° non troppo.



ist sicherlich keine That der Inspiration und das leidenschaftliche Pathos, zu welchem sie der Komponist am Schlusse anschwellen läßt, geht nicht eben aus ihrem Charakter hervor.

Sehr hübsch sind dagegen die beiden folgenden Sätze: ein Andante con moto (E-dur, $^{3}/_{4}$) und ein Menuett (Allegro moderato, H-moll, $^{3}/_{4}$) mit einem sehr artigen Kanon als Trio und einer vielleicht überflüssigen Coda. Ebenso überflüssig dünkt uns die Modulation am Schlusse des Menuettes:



deren Bedeutung uns nicht einleuchten will. — In diesen beiden Sätzen ist Lachner ganz er selbst: gemüthlich, heiter, behäbig scherzend. In dem grazioso des folgenden Satzes dagegen, welches mit Intermezzo überschrieben ist (Allegretto, G-dur, $^{2}/_{4}$) schweift er ein wenig in ein fremdes Revier, in das Schumann's hinüber. Anfänglich gelingt ihm auch dies ganz hübsch, aber von pag. 89 der Partitur an rechtfertigt die Komposition den Tadel, welcher schon an anderem Orte über sie ausgesprochen worden ist, daß sie nämlich zu sehr in den französischen Balletton verfällt, mehr als sich für deutsche Ehrbarkeit, die mit deutschestem Jugenschnitt beginnt, geziemen will.

Als Finale erhalten wir eine Gigue (Allegro E-moll $^{6}/_{8}$), die recht glatt und leicht dahinfließt und in zwei Theilen, mit den gewohnten Repetitionen und Transpositionen, mit der ganzen technischen Tüchtigkeit des Meisters komponirt ist, ohne freilich gerade durch geniale Schöpfungskraft hervorzuragen, die ja auch nie die starke Seite des übrigens mit Recht in mehr als einer Hinsicht hochzuschätzenden Meisters ausmachte.

Berliner Schauspielbericht.

„Montjoye", Pariser Lebensbild in 5 Akten von Octave Feuillet, übersetzt von Bahn.

—d. „Montjoye"! Unter dieser stolzen Heroldsfahne wandert das neueste Schaudergemälde Pariser Sittenverwilderung auch über unsere Hofbühne. Die Kameliendamen treten nicht in Person in diesem Stücke auf, aber es ist ihre Welt, die sich uns entrollt, der Verwesungsprozeß einer moralisch vernichteten Gesellschaft, deren verzogener Liebling Oktave Feuillet ist. Eine Welt, wo das Recht der Familie mit Füßen getreten wird, wo Egoismus, krankhafte Genußsucht, innere Haltlosigkeit mit jeder verworfensten Gemeinheit Hand in Hand gehen. Freilich putzt sie sich mit Blumen auf, diese sich selbst vernichtende Welt, aber sie duften nicht, der Hauch der Verwesung enttäuscht uns über den blühenden Farbenschmuck, und der Veilchenstrauß, den die Tochter des unwürdigen Helden ihm jeden Morgen in das Knopfloch steckt, ist nur das mühsam getriebene Blümlein französischer Sentimentalität, das Symbol der Moral — welch' einer Moral! Denn moralisch soll auch dieses Stück wieder sein, wie all' die literarische Immoralität des zweiten Empire, nur daß die Moral auch nur zu einem blendenden Glanzeffekt roh und unverstanden aufgetragen ist, die Weltanschauung aber eine im Innersten unsittliche bleibt. Geld und Ehe, das sind auch hier wieder die beiden Elemente, die als Positives und Negatives durch das Stück, nicht in Verbindung, sondern in regellose Kreuzung gebracht werden.

Montjoye, ein Banquier von unermeßlichem Reichthum, hat sein Vermögen in betrügerischer, wenngleich nach dem Gesetz nicht strafbarer Weise erworben. Sein früherer Kompagnon, Sorelle, ließ in einer brasilianischen Mine auf Gold graben, allein ohne Erfolg. Durch Briefe wurde das Geschäft auf einen Kupfergehalt der Mine aufmerksam gemacht. Montjoye unterschlug die Briefe und zog sein Geld aus der Unternehmung. Sorelle sah sich einem entsetzlichen Bankerott gegenüber und erschoß sich. Gleich nach seinem Tode ließ Montjoye nur auf Kupfer graben, und fand eine Quelle unerschöpflichen Reichthums. Egoistisch, hartherzig, gemein und unsittlich in jeder Weise, nennt Montjoye Alles, was nicht zum praktischen Gelderwerb führt, „in Himmelblau arbeiten". Dabei ist er ein nachsichtig freigebiger Vater gegen den verschwenderischen Sohn, ein liebe-

voll gütiger gegen die Tochter. Doch auch das ist Speculation. Alles ist Berechnung, Alles sucht er an seine Person zu ketten: den alten Diener Daniel aus dem einstig Sorelle-Montjoye'schen Geschäft, der ohne seines jetzigen Herrn Wissen den Betrug kennt und seit zwanzig Jahren unter dieser Last keucht; den jungen Sorelle, den er in sein Haus aufnimmt und ihn zu seinem Advokaten macht, auch gar nicht abgeneigt ist, ihm seine Tochter zu verheirathen; einen alten Jugendfreund, Horace Brandin, dessen Idealismus und „Arbeiten in Himmelblau" nur die tiefste Dürftigkeit und Noth nach sich gezogen hat. Ihn macht er zum Verwalter seines Grundbesitzes mit der ausdrücklichen Bedingung, ihm die Wahl zum Deputirten zu erwühlen. Und während nun wirklich die Wahl gelungen ist, und auf dem Lande in großer geladener Gesellschaft und in prachtvoller Illumination des Parkes ein „Rosenfest" gefeiert wird, kommt es zu eigenthümlichen Erklärungen zwischen Montjoye und seiner Gattin. Dafür gilt nämlich Henriette, die Mutter seiner Kinder, ein Ideal von Tugend, Demuth, Sanftmuth, Güte, Wohlthätigkeit, ein edles Weib, das seit 25 Jahren in nobelster Weise die Rolle der Hausfrau vertritt — allein wir hören mit Erstaunen, daß sie nicht miteinander getraut sind. Warum nicht? Montjoye wollte sich seine Unabhängigkeit bewahren, nicht gebunden sein, auf alle Fälle! Ist es erhört? So etwas läßt sich die Gesellschaft bieten? Ist die Unwahrscheinlichkeit hier nicht bis zur Absurdität getrieben? Läßt ein edles, großdenkendes Weib wie Henriette, wenn sie gleich mit ihm einst aus dem elterlichen Hause entflohen, läßt sie eine solche Schmach 25 Jahre lang über sich ergehen? Und warum hat er sie nicht sitzen lassen, warum verlangt er von der Welt Achtung für sie, als für seine Gemahlin, wenn er sie eines Tages doch aus dem Hause jagen will? Und der Tag ist gekommen. Henriette kann die Schmach nicht länger ertragen, das Fest lastet auf ihr, sie verlangt, daß Montjoye ihrer Ehe endlich eine rechtliche Giltigkeit gebe. Er lacht sie aus. Dieses Verhältniß ist der Talisman, unter dem er in nächtlichen Orgien mit seinem Freunde Lajeaunair tausend Treulosigkeiten an ihr begehen konnte, ohne daß sie eifersüchtig werden durfte. Diesmal ist die Dulderin aber doch entschiedener. Sie verlangt ihr Recht, oder sie will ihren erwachsenen Kindern ihre Schmach mittheilen, den Mann verlassen und den Kindern frei stellen, ob sie dem Vater oder der Mutter folgen wollen. Montjoye wählt das Letztere. Im Augenblick, da der Held als Deputirter eine Ansprache an seine Wähler hält, und nun der Oeffentlichkeit gegenüber eine um so sichtbarere Stellung einnimmt, jagt er Henriette aus dem Hause. Die Tochter folgt der Mutter, der Sohn geht in seiner Verzweiflung unter die Zuaven. Vor der Welt ist die Familie auf eine kleine Reise gegangen. Einen Ersatz hat Montjoye schon gefunden in der Frau eines Scheusals von brasilianischem General. Er nimmt das Ehepaar in sein Haus auf — übrigens werden sehr gegründete Zweifel in dem Stücke ausgesprochen gegen das Getrautsein auch dieses Paares. Der Konflikt naht sich. Jener brave Diener Daniel — nach des Autors Begriffen mag er wohl eine ehrliche Haut sein, nach unseren ist er ein Schuft, wie sein Herr, da er sein Gewissen erst erleichtert, nachdem er 20 Jahre Zeit gehabt, im Geschäft sein Schärflein in's Trockene zu bringen — dieser Daniel vertraut dem jungen Sorelle den Betrug Montjoye's an seinem Vater und beweist ihn durch Dokumente. Sorelle verlangt von Montjoye die öffentliche Ehrenrettung seines Vaters, und da sie verweigert wird, kommt es zu einer Forderung auf Pistolen. — In dem verödeten Boudoir der Tochter — man begreift die Taktlosigkeit nicht, warum das Folgende gerade hier spielen muß — kommt es zu widerwärtigen Scenen. Cäcilie schickt nämlich dem Vater aus ihrer Verbannung jeden Morgen den üblichen Veilchenstrauß. Dieser Veilchenstrauß spricht zum ersten Mal zum Gewissen des Herzlosen. Er will die Liebe der Tochter belohnen, und — höchst charakteristisch dadurch, daß er all' ihren zurückgelassenen Schmuck, Perlen, Spangen, Ringe, zusammenpackt, um ihn ihr zu senden. Dabei wird er von Cenita, der Brasilianerin, überrascht, die ganz ungenirt in das Boudoir tritt, in höchst bedenklicher Weise mit dem Schmuck um ihn her kokettirt, und da sie nichts ergattert, den Veilchenstrauß mit nehmen will. Er entreißt ihn ihr und behandelt sie in einer Weise, wie ein deutsches Publikum es schwerlich schon auf der Bühne zu sehen bekommen hat. Die Stunde des Duells mit Sorelle ruft. Der Zweikampf geht vor sich, Sorelle wird schwer verwundet. Cäcilie hat nicht widerstehen können, den Vater zu besuchen, sie kommt gerade zurecht, um ihren Geliebten blutend in's Haus tragen zu sehen. — Der letzte Akt, welcher mehrere Monate später spielt, bringt der Mutter Nachrichten vom Schlachtfelde von Magenta, wo der Sohn tapfer gefochten hat, und zwar — an der Seite seines Vaters! Vater und Sohn kommen gemeinsam als die Helden von Magenta zurück. Montjoye ist ein ganz anderer Mensch geworden, fleht Henriette

um Verzeihung an, überreicht ihr in Gegenwart der Kinder und Freunde die Trauringe und bittet sie, dieselben durch die Kirche segnen zu lassen. Unter Thränen und Umarmungen fällt der Vorhang.

Welch' eine jammervolle, ekelhafte, unmoralische Sentimentalität! Statt des Zuchthauses erwirbt der Held Verzeihung, ist kurirt von seiner abgefeimten Schlechtigkeit, und in einer häßlichen Tändelei mit Ringen und Veilchen sind Konflikte abgethan, die logisch auf allgemeine Vernichtung hinarbeiteten. Und wo steckt die Moral? O, die wird in einer pomphaften Rede gepredigt durch Horace Brandin, den „Arbeiter in Himmelblau", donnernd gegen die Börsenspekulanten, deren ganze Welt- und Lebensanschauung sich um das Steigen oder Fallen der Kurse dreht.

Man hat schon mancherlei französische Unnatur auf der deutschen Bühne gesehen, und mußte, bei aller Verwerfung des Inhalts, doch oft die treffliche Technik, das Interessante der Komposition, den Glanz der Sprache anerkennen. In diesem „Montjoye" aber schleppt sich die Handlung mit einer tödtenden Langweiligkeit hin, die Charaktere sind roh und unwahrscheinlich, die Effekte in ihrer Absurdität geradezu lächerlich. Sie aber sind es, verbunden mit dem Spiel der Darsteller, die diesem Stück schon eine Reihe von Vorstellungen eingetragen haben und wohl noch eintragen werden. Was gibt es da nicht Alles zu sehen! Die prachtvolle Illumination, die den ganzen zweiten Akt über stehen bleibt, das Rosenfest, die Toiletten der Damen, (da ihrer drei sind, so kommen etwa ein Dutzend neue elegante Kostüme zusammen) Blut, ohnmächtiges Umherwälzen auf der Bühne, die Donnerworte gegen Geldtyrannei — an jedem Aktschluß ein gewaltsames Ausreißen aus der Stimmung apathischen Ekels, den jeder halbwegs natürlich empfindende Mensch empfinden muß.

In der That, wir stehen einer fremden Welt in diesem Stücke gegenüber. Wenn solche Charaktere wie Montjoye, Schufte von absoluter Nichtswürdigkeit mit sentimentalem Firniß, in Paris etwas Gewöhnliches sind, bei uns sind sie doch Ausnahmen. Glaubt der Dichter mit ihnen abschreckend und moralisch wirken zu können, poetisch und ästhetisch wirkt er nicht. Wir Deutschen aber haben längst gelernt, daß eine moralische Wirkung nur innerhalb der ästhetischen zu suchen sei, daß dergleichen — öffentliche Hinrichtungen ganz prosaischer und gemeiner Natur nicht auf die Bühne gehören. Und unsere Hofbühne, die sonst so prüde ist gegen jede kleine Ausschreitung in deutschen Stücken, sie sucht ihr Repertoir durch dergleichen verwesungsdunstige Unnatur zu bereichern? Will sie damit etwa auch durch Abschreckung moralisch wirken? Sie hüte sich nur! Gelegenheit macht Diebe, und unterm Galgen werden neue Galgenvögel erzogen. Schon ist durch das stete Vorführen französischer Unsauberkeit mancher Zug auch in deutsche Komödien eingewandert, der als ein durchaus fremder Karrikaturstrich in der Physiognomie des deutschen Lebens steht und als eine Fälschung zu betrachten ist. Gott sei Dank, wir bleiben in unsern Kulturverhältnissen weitab von der Verwilderung und Ueberkultur der Franzosen. Es sind übrigens auch nur die Verhältnisse der Gesellschaft als solcher, und auch nur einer bestimmten Schichte der Gesellschaft, welche in den modernen Pariser Kulturbildern geschildert werden, denn das Volksthum, der Bürgerstand in Frankreich, selbst in Paris, hat seine gesunden Elemente nicht eingebüßt, hat eine streng rechtliche Moral, und tränkt sich an Quellen, die wenig gemein haben mit jenem schillernden Sumpfe und seinen wuchernden Giftgewächsen.— Warum uns also dergleichen vorführen, was weder bei uns heimisch, noch verständlich, vor Allem aber unkünstlerisch, und unsittlich ist? Die große Menge ist überall gedankenlos, läßt sich von äußerem Glanze blenden, und genießt, unbekümmert um die üblen Folgen, das Schädlichste wie das Beste. Eine große Hof- und Residenzbühne aber sollte eine gewisse Vornehmheit durchaus bewahren, sollte zu stolz sein, um sich mit dem Abhub fremder Tafeln zu begnügen, sollte einen tieferen Blick in die Konsequenzen thun, die durch die Vorführung des Gemeinen nothwendig eintreten müssen.

Die Darstellung war im Ganzen recht gelungen, obgleich die meisten Rollen eigentlich höchst undankbar sind. So hatten die Damen Jachmann (Henriette) und Kierschner (Cenita) ihre Noth, obgleich die erstere sich mit großem Anstand aus dem Unbehagen ihrer Aufgabe zog. Glücklicher war Frl. Taglioni (Cäcilie) dran, die das Hyperbolische französischer Mädchenunschuld in einigen Scenen recht neckisch in's Deutsche zu übersetzen verstand. Hr. Kaiser als Montjoye war verständig wie immer, in den meisten Scenen tadellos. Da aber der Charakter an sich zu den Unmöglichkeiten gehört, war es auch eine Unmöglichkeit ihn künstlerisch zu verkörpern. Die einzige dankbare Rolle, Horace Brandin, hatte Hr. Berndal, der mit Lust und Liebe „in Himmelblau arbeitete", und da unser deutsches Publikum dem

einzigen idealistisch angehauchten Charakter die meiste Sympathie entgegen brachte, auch den meisten Beifall erntete.

Musikalische Zustände in Leipzig.

Von Oskar Paul.

Die Hälfte der heurigen Gewandhaus-Saison: Neue Symphonien; die Chöre; die Solisten. — Euterpe. — Gesangvereine. Hr. v. Bülow. — Die Oper.

(Schluß.)

Wenn wir nach Betrachtung der ersten Hälfte der Gewandhaus-Saison das Hauptsächlichste aus der Menge uns vorgeführter Tonschöpfungen hervorheben, so begegnen wir vor allen Dingen drei neuen Symphonien, von denen die erste, ein Werk unseres Kapellmeisters Karl Reinecke, im dritten Konzert am 22. Oktober zur Aufführung gelangte. Reinecke's Kompositionstalent hat sich schon oft durch sehr achtungswerthe Werke geoffenbart, die alle durch formelle Glätte und natürlichen Fortgang der Harmonien auf den Hörer einen wohlthuenden, befriedigenden Eindruck machen. Ebenso spricht sich in ihnen eine warme Herzlichkeit, liebenswürdige Zartheit und pikante Feinsinnigkeit aus. So finden wir auch in dieser A-dur-Symphonie die glatte Form, den reinen Kontrapunkt, die rhythmische Nettigkeit, die wohlklingendste Instrumentation, kurz alle Eigenschaften wieder, die uns Hrn. Reinecke als Meister der Technik kennzeichnen. In den Motiven selbst tritt uns aber mehr liebliches Figurenspiel, als großartige Melodienbildung entgegen, das namentlich im Scherzo (C-dur) durch rhythmische Abwechslungen einen belebenden Reiz erhält. Im Andante, wo sich eine längere Melodie entwickelt, bemerken wir mehr Weichheit und Sentimentalität, als erschütternde Tiefe und überwältigende Erhabenheit. Der erste und letzte Satz in A-dur zeigen in Verarbeitung der niedlichen Themen die erquicklichste Logik und vollständigste Styleinheit. Die Dankbarkeit unseres Publikums gab sich nach jedem Satze durch Applaus lebhaft zu erkennen und steigerte sich nach Vorführung des ganzen Werkes bis zu lautem Hervorruf, welcher um so mehr gerechtfertigt war, als die Symphonie unter Leitung des Komponisten bis in's Detail sauber und geschmackvoll executirt wurde.

Der Komponist der zweiten neuen Symphonie, die bereits gedruckt, ist Robert Volkmann, als dessen stärkste Seite wir bisher den Streichquartettsatz kannten. Nach anderer Seite hin hatte sich der genannte Tonsetze sehr ungleich gezeigt, bald interessant, bald leer und verschwommen. Namentlich lassen zwei Messen für Männerstimmen, op. 28 und op. 29, die letzteren Eigenschaften wahrnehmen und müssen in besonders unglücklicher Stimmung komponirt worden sein; denn im Gegensatz zu denselben tritt uns in erwähnter Symphonie (D-moll) eine Erfindung und Gestaltungskraft entgegen, welche Robert Volkmann als eines der hervorragendsten Talente unserer Zeit kennzeichnen. Dabei finden wir ein Studium in Anwendung aller technischen Mittel, eine Formfertigkeit und Styleinheit, die trotz einiger Härten und nicht vollkommen vermittelter Dissonanzen im Andante (B-dur) dem Hörer tiefen Respekt einflößen müssen. Ganz originell ist namentlich das Scherzo, dessen Hauptmotiv (D-moll) in ritterlicher Kraft dahinschreitet und das als Gegensatz im Trio (D-dur) ein zartes Minnelied enthält, dem leider mehrere hinzutretende gesuchte harmonische Kombinationen einigen Eintrag thun. Mächtig tritt als Parallele zu dem ersten D-moll-Satze das Finale auf, welches mit seinen wirksamen Steigerungen und energisch durchgeführten Themen das ganze Werk in D-dur glanzvoll beschließt. Die unter Reinecke's Direktion im sechsten Konzert vortrefflich ausgeführte Komposition erhielt zwar Beifall, dürfte aber jedenfalls nach mehrmaliger Aufführung erst recht verstanden und gewürdigt werden.

Die dritte Symphonie von S. Jadassohn ist ein tüchtiges, ehrenfestes Werk, welches von der guten Schule Moritz Hauptmann's lebendiges Zeugniß ablegt. Dasselbe wurde im siebenten Konzert am 26. November unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gebracht und erhielt vom Publikum die lebhafteste Anerkennung. Namentlich schienen das melodiöse Andante und anmuthige Scherzo die allseitige Theilnahme zu erwecken, wogegen der erste Satz und das Finale, vielleicht wegen Mangel an genügender Ausführung, weniger das Gefühl berührten. Auch in diesen Sätzen (beide in A-dur) finden wir aber eine gesunde Erfindung, klare Form und natürliche Harmonik, welche Eigenschaften die allgemeine Achtung vor dem durchweg wohlklingenden Werke erwecken müssen, die sich denn auch durch lebhaften Hervorruf des Komponisten kundgab.

Von den übrigen Orchesterwerken, welche unsern Lesern durch Veröffentlichung der Gewandhaus-Konzertprogramme in d. Bl. bereits namhaft gemacht sind, heben wir besonders ein Konzert in G-dur für Streichinstrumente von Seb. Bach hervor. Dieses Werk voll

wunderbarer Einheit und rhythmischer Lebendigkeit dürfte wohl das Recht beanspruchen, auf den Programmen der Konzertinstitute öfter verzeichnet zu sein, als dies bisher der Fall war. Es wurde hier als erste Nummer dieser Saison in einer Vollendung exekutirt, daß wir nicht umhin können, dem Vorsteher und Bildner unseres Streichquartettkörpers, Hrn. Konzertmeister Ferdinand David, unsere uneingeschränkte Anerkennung an den Tag zu legen. Außerdem ernteten die zum größten Theile trefflich ausgeführten Symphonien und Ouvertüren von Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Gade ꝛc. den Applaus, welchen unser Publikum seinen eingebürgerten Lieblingen immer zu spenden gewohnt ist.

Was nun den Chorgesang anbelangt, so ist es leider eine Wahrheit, daß derselbe nicht auf gleicher Höhe mit unseren Orchesterleistungen steht, wovon der Grund darin zu suchen ist, daß man erst seit kürzerer Zeit einen neuen Gewandhauschor gebildet hat, welcher also natürlich noch im Werden begriffen ist. Die kleinen Räume des Saales verstatten keine Verstärkung der Gesangskräfte und daher kommt es denn, daß man mit den noch wenig eingeschulten, auch von Natur sehr mäßigen Frauenstimmen keine rechte Wirkung erzielen kann. Die Männerstimmen sind durch ungefähr fünfzig Mitglieder des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner in würdiger Weise vertreten, können jedoch wegen Mangel an Gleichgewicht in den Frauenstimmen das Ensemble auch nicht retten. Hoffentlich wird das projektirte neue Theater so eingerichtet, daß alljährlich auch größere Konzertaufführungen in demselben stattfinden können, wodurch manche Musikfreunde, denen aus Mangel an Raum der Zutritt zu den Gewandhauskonzerten unmöglich gemacht ist, und manche Abonnenten, welche bei Choraufführungen von ihren Sitzplätzen verdrängt werden, doch einige Entschädigung finden könnten. So lange aber die nöthigen Räumlichkeiten für Aufstellung eines Chores, wie ihn z. B. der Kölner Gürzenich aufzuweisen hat, fehlen, müßte man darauf bedacht sein, Hrn. Kapellmeister Reinecke in seinen mühevollen Bestrebungen kräftig zu unterstützen und dahin zu wirken, daß eine Auswahl frischer wohlklingender Stimmen getroffen würde, deren Quantität und Qualität den Räumen des Gewandhauses entspräche. Zwar dürfen wir nicht verkennen, daß sich bereits erfreuliche Fortschritte unserer Chorsänger wahrnehmen lassen; schwerlich wird man aber mit dem gegenwärtigen Ensemble zu der Höhe gelangen, wie sie von Konzertdirektion und Publikum mit Recht beansprucht wird.

Indem wir das im zweiten Konzert mit Rücksicht auf die Leipziger Völkerschlacht vorgeführte Gelegenheitsstück „Kampf und Sieg“ von K. M. Weber übergehen, erwähnen wir zuerst die im vierten Konzert zu Gehör gebrachte „Loreley“, Konzert für Soli, Chor und Orchester, komponirt von Ferdinand Hiller, gedichtet von Wolfgang Müller v. Königswinter. Das Gedicht, dem die bekannte Rheinsage zu Grunde liegt, dürfte wohl nicht besonders künstlerisch ausgeführt sein; der Komponist hat aber die schöne Idee sehr geistvoll aufgefaßt und mit seiner Meisterschaft in der Komposition die Schwächen des Gedichtes verdeckt. Mit Ausnahme der etwas schwächeren Recitative ist die ganze Partie der „Loreley“ wirklich prächtig durchgeführt; leider entsprach die Sopranistin Frl. Hedwig Decker aus Berlin mit ihrer oft unreinen Intonation und ganz matten Deklamation keineswegs den Intentionen Hiller's, so daß gerade die schönsten Momente so gut wie verloren gingen. Die Partie des Fischerknaben wurde von Hrn. Rudolph aus Dresden sehr lobenswerth reproducirt, auch verfehlte die Harfe, gespielt von der jugendlichen Virtuosin Frl. Heerman, ihre Wirkung nicht, ebenso gingen die Chöre, wenn wir die jetzigen Gesangskräfte berücksichtigen, recht wacker, wodurch das Publikum in eine animirte Stimmung versetzt und zur Kundgebung seines Beifalls angeregt wurde. Außerdem brachte man im sechsten Konzert „Zigeunerleben“ von Robert Schumann mit der charakteristischen Instrumentation von Grädener und Psalm 113 von Bargiel im achten Konzert unter sicherer Direktion des Komponisten zur Aufführung. Letzteres Werk, welches wir schon einmal in d. Bl. erwähnten, gehört jedenfalls zu den klarsten und abgerundetsten Kompositionen des genannten Tondichters; es ist ebensowohl in der Kirche, wie im Konzertsaale an seinem Platze, da es genau den Charakter des Textes festhält und durch eine würdige Einfachheit, ja oft psalmodische Erhabenheit die Zuhörer zur Andacht stimmen muß. Die Durchführung der schönen frommen Motive in genannter Komposition ist durchweg eine echt künstlerische, die Stimmen bewegen sich mit freier Orchesterunterlage stets in ihren natürlichen Grenzen, der Kontrapunkt ist rein und die wirksamen Steigerungen sind durchgängig mit den einfachsten Mitteln erzielt. Möchte das edle Werk Eigenthum größerer Kirchen- und Konzertinstitute werden, wie wir es im Interesse derselben aufrichtig wünschen.

Von Geigenvirtuosen hörten wir im ersten Konzert Hrn. Ferdinand David, welcher Viotti's A-moll-

Konzert mit dem ihm eigenen großen Ton und warmen Gefühlsausdruck in der vollendetsten Weise zur Geltung brachte. Ferner hörten wir die jugendlichen Violinspieler Hugo Heerman aus Baden und Leopold Auer aus Pest. Wenn ersterer als Interpret Spohr'scher Konzerte zu schönen Hoffnungen berechtigt, so hat letzterer bereits als solcher einen guten Theil derselben erfüllt. Sein voller und doch weicher Ton, seine goldreine Intonation und vollständige Beherrschung aller technischen Schwierigkeiten, verbunden mit selbstständiger, geistvoller Auffassung, sichern ihm unter den jüngern Virtuosen einen der ersten Plätze. Als letzter Violinist in der ersten Hälfte dieser Saison zeigte sich unser zweiter Konzertmeister Hr. Dreyschock im Vortrage von Molique's A-moll-Konzert Nr. 5. Wir vermißten zuweilen reine Intonation und Fülle des Tones, wogegen wir große Fertigkeiten bei Ausführung schwieriger Passagen wahrnehmen konnten. Zu einer künstlerisch tiefen Auffassung und Interpretation bot das Stück keine Gelegenheit dar.

Als Pianist ließ sich im zweiten Konzert Hr. Louis Brassin in einem an Erfindung ziemlich mageren Klavierkonzert ohne Styleinheit und zwei ebensowenig anziehenden Salonstücken eigener Komposition hören; wir fanden aber in genanntem Herrn einen tüchtigen Virtuosen, als welchen er sich wiederholt in der ersten Kammermusiksoirée zeigte. Ferner spielte im sechsten Konzert die jugendliche Frl. Doris Böhme aus Dresden, Schülerin von J. Moscheles, das F-moll-Konzert von Chopin mit zwar noch etwas schwachem Anschlag, doch mit Geschmack und ziemlicher Sicherheit, so daß wir in ihrem Spiele für spätere Jahre ein günstiges Prognostikum fanden. Die allbekannte Königin der Klavierspielerinnen, Fr. Klara Schumann elektrisirte das Publikum im achten Konzert durch die vollendete Wiedergabe des G-dur-Konzerts von Beethoven mit selbstkomponirten Kadenzen und der Variations sérieuses von Mendelssohn. Der vorzügliche Bach- und Beethovenspieler, Hr. Kapellmeister Reinecke, beschloß würdig den Reigen der Pianisten mit dem D-moll-Konzert von Seb. Bach und mit Variationen eigener Komposition über ein Bach'sches Thema deren Erfindung und Gestaltung das lebhafteste Interesse gewannen.

Nur einen einzigen Cellisten hatten wir zu hören Gelegenheit, und zwar den für unser Orchester als ersten Cellisten gewonnenen Hrn. L. Lübeck, welcher außer einem leeren Servais'schen Effektstück ein sehr schönes Adagio aus seines Vaters (J. M. Lübeck) Cellokonzerte mit schönem weichen Tone und wohlthuender Wärme vortrug, so daß die Wahl desselben, da er auch im Quartettspiel Tüchtiges leistet, zum Orchestermitgliede und Lehrer am hiesigen Konservatorium eine glückliche zu nennen ist.

Die Sängerin Frl. Euphrosine Parepa aus London zeigte sich im ersten, zweiten und dritten Konzert im Vortrage mehrerer Arien von Händel, Haydn, Mozart, Auber, Benedict und einiger nicht besonders zu erwähnenden Kunststückchen als eine Virtuosin erster Stärke, deren Töne vom kleinen a bis zum dreigestrichenen f bei eminenter Koloraturfertigkeit ganz gleichmäßig ansprechen, ohne dabei besonders sympathisch zu erwärmen. In der Arie mit obligater Trompete aus Händels „Samson", welche die Sängerin im dritten Konzert vortrug, bewährte sich unser Orchestermitglied Hr. Schmidt als recht wackeren Solotrompeter. Die Arie selbst können wir nicht zu den besten Kompositionen Händels rechnen. Die im vierten Konzert aufgetretene Frl. Hedwig Decker aus Berlin wurde schon oben bei Besprechung der „Loreley" von Hiller als eine für den Gewandhaussaal nicht vollständig genügende Sängerin bezeichnet. Sie konnte auch in der Arie aus Haydn's „Schöpfung": „Auf starkem Fittige" die Mängel ihrer Stimme und musikalischen Bildung nicht verdecken, wogegen sich Hr. Schild aus Solothurn mit der Arie aus dem „Freischütz": „Nein, länger trag ich nicht die Qualen" im sechsten Konzert als ein vielversprechender Tenorist mit guter Schule und gesundem musikalischen Gehör erwies. — Eine bedeutende Höhe künstlerischer Durchbildung bewährte im siebenten Konzert der Tenorist Hr. Gunz im Vortrage von Liedern und Arien. Daß Hr. Gunz bei dieser Vollendung nie fertig zu sein glaubt, sondern stets auf noch höhere Ausbildung bedacht ist, gereicht diesem trefflichen Künstler um so mehr zur Ehre. — Im zehnten Konzert überraschte uns Frl. Karoline Bettelheim aus Wien durch den Vortrag einer Arie aus „Mitrane" von Rossi, einer Arie aus „Herakles" von Händel und der Lieder: von Schubert „Der Tod und das Mädchen", von Schumann „Sonntags am Rhein" und einem Liede von Goldmark. Die von der Natur mit einer wunderbar schönen Altstimme begabte Dame zeigte vor allen Dingen ein tiefes musikalisches Verständniß. Hierzu kommt die mächtige Klangfülle namentlich in den tiefen Tönen bis zum kleinen e und eine sehr wohlthuende Verbindung

der verschiedenen Stimmregister im Piano und Forte. Nur dürfte ein allzuhäufiges Tremoliren und ein übelklingendes Portamento beim Ansetzen der Töne zu tadeln sein, welche Manieren eine so musikalische Sängerin bei einiger Charakterfestigkeit leicht beseitigen könnte. Abgesehen von diesen Schwächen fesselten die sympathischen Töne der schönen Erscheinung die meisten Herzen der Zuhörer, welche durch lebhaften Applaus der Sängerin den schuldigen Tribut zollten.

Als Frl. Bettelheim darauf in der vierten Kammermusiksoirée sich durch den Vortrag des Mendelssohn'schen Klaviertrio's in C-moll als tüchtige Pianistin präsentirte, deren Spiel an allen Orten Erfolg haben muß, wenn auch vom fortgesetzten Studium der Künstlerin noch die Entwicklung eines größeren Tones zu wünschen ist: da gab es wohl keinen Gewandhausbesucher mehr, welcher dieser seltenen Individualität nicht aufrichtige Bewunderung gezollt hätte.

Wie schon oben gesagt, war es hauptsächlich Hr. Konzertmeister Ferdinand David, dessen künstlerische Begabung und ausdauernde Beharrlichkeit unsere Kammermusikabende zu der Höhe führten, auf welcher sich dieselben seit der Zeit Mendelssohn's und Rietz's glücklich erhalten haben. Im Verein mit dem trefflichen zweiten Violinisten Hrn. Röntgen, dem Bratschenvirtuosen Hr. Hermann und dem Cellisten Hr. Lübeck, welcher letztere seinen berühmten Vorgängern Grützmacher und Davidoff nachzueifern sucht, führt uns Hr. David und in seiner Abwesenheit Hr. Dreyschock an älteren und neueren Werken nur Erzeugnisse von wirklich künstlerischem Werthe vor. So gelangten in den vier vor Neujahr stattgehabten Kammermusikabenden außer Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann das in d. Bl. wiederholt besprochene Sextett von Brahms und ein Sextett für drei Violinen, Viola und zwei Violoncells (Manuskript) von dem jungen Komponisten Ernst Rudorff in Berlin zur Aufführung, welches letztere zwar noch nicht nach allen Seiten hin abgerundet ist, jedoch das bedeutende Gestaltungstalent des Komponisten durchaus erkennen läßt. Besonders zeigt sich derselbe in der Variationenform geschickt, von welcher Begabung auch schon sein op. 1, „Variationen für zwei Klaviere", Zeugniß ablegte.

Außer Hrn. Brassin und Frl. Bettelheim hörten wir auf dem Pianoforte noch eine hiesige sehr geachtete Klavierlehrerin Frl. Hauffe in der zweiten und die viel bewunderte Fr. Klara Schumann in der dritten Kammermusiksoirée.

Fassen wir die Bestrebungen des Gewandhauses in der ersten Hälfte dieser Saison in wenigen Worten zusammen, so können wir den Leitern desselben die Anerkennung nicht vorenthalten, daß von ihnen im Ganzen die Programme mit Umsicht zusammengestellt und gute Einrichtungen getroffen wurden, um den gesteigerten Ansprüchen des Publikums genügen zu können. Die schon im vorigen Jahre angeregte Einführung von zwei Proben ist kräftig ins Leben getreten und hat dazu beigetragen, daß die einzelnen Mitglieder des Orchesters ihre Stimmen mit größerer Sicherheit und eingehenderem Verständnisse vorzutragen im Stande sind. Von diesen Mitgliedern, welche leider für ihre Mühen sonst nur spärliche Anerkennung finden, heben wir neben den größtentheils sehr wackeren Streichern den vortrefflichen ersten Klarinettisten Hrn. Landgraf, den ersten Fagottisten Hrn. Weissenborn und den weltbekannten Paukenschläger Hrn. Candidatus theologiae Pfund hervor. Mit den Hörnern dürfte vielleicht eine Abänderung am Platze sein, da der früher ausgezeichnete Hornvirtuose Hr. Lindner höchst wahrscheinlich wegen defekter Vorderzähne den an ihn gestellten Anforderungen nicht mehr ganz gerecht werden kann. Auch dem ersten Oboisten Hrn. Diethe schlagen die Töne häufig um. Die etwa vorzunehmenden Aenderungen dürften natürlich nicht zum pekuniären Nachtheile für diese verdienten Männer geschehen; denn die ohnedies kärgliche Besoldung der Orchestermitglieder reicht kaum zur anständigen Ernährung ihrer Familien hin. — Im Uebrigen wünschen wir, daß unser Gewandhaus auch fernerhin seine bedeutsame Stellung behaupte und ein starker Hebel der Kulturentwicklung Leipzigs bleibe.

Das zweite Konzertinstitut „Euterpe" erfreut sich gerade im Jahre 1864 des 40jährigen Bestehens. Von jüngeren Musikern im Jahre 1824 gegründet nahm es 1828 unter Leitung des Kapellmeisters Reichardt einen höheren Aufschwung und hat sich seit dieser Zeit unter verschiedenen Dirigenten, von denen als Komponisten C. G. Müller und Verhulst die bedeutendsten waren, auf der Höhe eines achtbaren Konzertinstitutes zweiten Ranges behauptet. In neuerer Zeit begünstigte dieses Institut namentlich unter Hrn. v. Bronsart's Direktion vielleicht allzusehr die Bestrebungen der sogenannten „neudeutschen Schule"; der gegenwärtige Dirigent Hr. Blaßmann trägt jedoch, wie die Programme beweisen, dem Geschmacke unseres Publikums größere Rechnung, so daß nur seltener Werke jener Richtung zur Aufführung gelangen. Hr. Blaßmann selbst ist neben

einem recht wackeren Dirigenten, welcher die ungleichen Kräfte seines Orchesters gehörig zu leiten versteht, zugleich ein vortrefflicher Pianist, dessen Leistungen auch einem Konzertinstitute ersten Ranges zur Zierde gereichen würden. Der Raum verstattet uns nicht, die einzelnen Programme zu besprechen, die Hauptsachen werden sich zu Ende der Saison noch hervorheben lassen. Die Zusammenstellung derselben entsprach bisher mit wenigen Ausnahmen den Kräften der Euterpe; hoffen wir daher, daß bei den jetzigen Bestrebungen das Institut zu immer künstlerisch tiefergreifenden Leistungen emporsteige, welchen die Kritik eine angemessene Anerkennung niemals verweigern wird.

Von der Menge musikalischer Vereine, welche sich in neuerer Zeit hier gebildet haben, verdienen der „Riedel'sche Verein" für Kirchenmusik und die „Singakademie" besondere Beachtung. Ersterer führte unter Hrn. Riedel's Leitung am 20. November das Oratorium von Händel „Israel in Aegypten" mit Zugrundelegung der jüngsterschienenen Partitur-Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft auf. Dem Fleiße des Hrn. Riedel, welcher die großentheils den Mittelständen angehörenden Mitglieder zu recht anständigen Leistungen herangebildet hat, gebührt uneingeschränktes Lob; doch können wir nicht verhehlen, daß es noch mühevoller Anstrengungen bedarf, um den Verein zu wirklich künstlerischer Bedeutsamkeit zu bringen, auf welche derselbe erst dann Anspruch machen kann, wenn nicht nur wie jetzt rein und glatt, sondern auch mit innerem Verständniß für jede Einzelnheit des Kunstwerkes gesungen wird. Ebenso verhält es sich mit der an Mitgliederzahl weit schwächeren Singakademie, die früher unter Rietz den Kern des Gewandhauschores ausmachte. Erst in neuester Zeit, nach längerer Unterbrechung, zeigte sich derselbe wieder als ein aufstrebender Verein durch Aufführung der „Schöpfung" unter Leitung des Dirigenten Hrn. v. Bernuth am 6. Dezember. Für Herstellung eines wirklich nach allen Seiten hin genügenden Chores bleibt auch hier noch sehr viel zu wünschen übrig, wie genannte Aufführung zur Genüge darthat, an welcher sich übrigens Frl. v. Alvsleben aus Dresden (Sopran), Hr. Schild aus Solothurn (Tenor) und Hr. Sabbath aus Berlin (Baß) als Mitwirkende betheiligt hatten. Der Zweck dieses Konzertes, hilfsbedürftige Veteranen zu unterstützen, kennzeichnete die Uneigennützigkeit der aus höheren Ständen bestehenden musikalischen Gesellschaft.

Von den Männergesangvereinen heben wir hier nur den „Paulinerverein" unter Direktion des akademischen Musikdirektors Dr. Langer als künstlerisch sehr bedeutend hervor. Das im Februar stattfindende Konzert dieser Korporation wird uns zu eingehenderer Besprechung der Leistungen Veranlassung geben.

Von fremden Künstlern hat in dieser Saison bis jetzt nur Hr. Hans von Bülow, Hofpianist aus Berlin erwähnenswerthe eigene Konzerte für ältere und neuere Klaviermusik veranstaltet. Dieser Klaviertitane bewältigt die technischen Schwierigkeiten aller Schulen mit der größten Leichtigkeit; am liebsten hören wir ihn jedoch Bach spielen, wenn er nämlich gut disponirt ist. Dann interpretirt er aber auch jeden Takt mit kaum nachahmlicher Meisterschaft. Bei schlechter Stimmung fällt er leicht in den Fehler des Zerreißens.

Geben wir zum Schluß noch einige Notizen über unser Theater. Es ist leider Wahrheit, daß schon seit längerer Zeit unsere Oper unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit steht. Wir haben weder Sänger noch Sängerinnen aufzuweisen, welche auf eine künstlerische Durchbildung Anspruch machen könnten. Natürlich ist auch aus Mangel an Kräften unser Repertoir so arm an klassischen Opern, daß die Aufführung einer solchen, wie z. B des „Don Juan" oder „Wasserträger" für ein Ereigniß gilt. Sonst muß man sich hier mit Auber, Donizetti, Lortzing, deren relativen Werth wir durchaus nicht beeinträchtigen wollen, zu trösten suchen, obgleich auch die Werke dieser Komponisten nicht zu genügender Darstellung gebracht werden können. Wir verkennen nicht das Talent des Hrn. Scaria (Baß), oder die dramatischen Anlagen der Sopranistinnen Frl. Beiti und Frl. Harry; diese drei sind aber auch die einzigen begabten Mitglieder und können daher, selbst noch im Werden begriffen, das Ensemble nimmermehr retten. So geneigt wir sind, unserem wirklich ganz achtbaren Schauspiel alle Anerkennung zu zollen, so halten wir es auch für unsere Pflicht, auf die Uebelstände unserer Oper mit aller Schärfe aufmerksam zu machen. Hr. Theaterdirektor Wirsing hat uns früher oft mit weit bessern Opernvorstellungen regalirt. Wir begreifen daher um so weniger, warum derselbe gerade vor seinem Abgange nach Prag in dieser Hinsicht weniger bietet. Wollen wir hoffen, daß noch in der letzten Hälfte dieser Saison Manches gut gemacht und dem in Wahrheit nicht verbildeten Geschmack unserer Stadt Rechnung getragen werde. Hierbei erwähnen wir, daß uns die Aufführung von Schumann's „Manfred" Gelegenheit geben wird, näher auf die Prinzipienfrage einzugehen, inwiefern derselbe zur dra-

matischen Darstellung berechtigt ist. Bei dem Direktionswechsel ist es nun die Pflicht und Schuldigkeit unserer Vertreter der städtischen Angelegenheiten, für die Herstellung einer dem Schauspiel ebenbürtigen Oper Sorge zu tragen. Man hat die Pflicht, für die Bildung des Publikums auch nach dieser Seite hin etwas Ordentliches zu thun, wie es in früheren Zeiten der Fall war, wo die Leipziger Oper als Muster für auswärtige Bühnen hingestellt wurde, was wir aus 30 bis 40 Jahre alten Berichten ersehen. Die reiche Stadt Leipzig hat die Mittel, sowohl ein anständiges Theatergebäude zu errichten, als auch für ein künstlerisch gebildetes Personal zu sorgen, damit sich unsere Musenstadt auch hierin des alten Rufes und der früheren Bedeutung erfreue und, mit Friedrich Rochlitz zu sprechen, nach allen Seiten hin „Frau Musica in Ehren halte".

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

4. — 17. Februar: „Der letzte Brief". — „Der Vater". — „Pitt und Fox" (3 Mal). — „Pagenstreiche". — „Der Majoratserbe" und „Eine Tasse Thee". — „Der Kopist" und „Der Rechnungsrath und seine Töchter". — „Die deutschen Komödianten" (G. Ludovici: Hr. Barnay aus Mainz a. G.) — „Perseus von Macedonien". — „Die Räuber" (Karl Moor: Hr. Barnay). — „Uriel Acosta". — „Kunst und Natur" (wegen Unpäßlichkeit der Fr. Hebbel statt dem „Fräulein von Seiglière" eingeschoben). — Ein Mal (Aschermittwoch) geschlossen.

c—. Wir haben gegen die Reprise der „tüchtigen Arbeit" Franz Nissel's als solche nichts einzuwenden, wenn es einmal Grundsatz an der Burg ist, das nur irgend Haltbare unter dem laufenden Jahresrepertoir nicht so leichten Kaufes wieder aufzugeben. Es mögen immer noch einige Theaterfreunde dagewesen sein, für welche der „Perseus" eine nicht interesselos angeschaute Novität war; im Großen und Ganzen aber wird man aus der ziemlich kühlen Aufnahme, welche das Stück bei dem nicht eben zahlreich versammelten Publikum fand, wohl den Schluß ziehen dürfen, daß auch diese Tragödie keine Zukunft hat.

Am 15. gab Hr. Barnay als Karl Moor seine zweite Gastrolle; der ersten hatten wir nicht beiwohnen können. Der junge Künstler hat offenbar nicht üble Anlagen, besonders ein kräftiges, angenehm klingendes und modulationsfähiges Organ; ob aber diesen äußeren Mitteln auch innerer Schwung und Frische der Gestaltungskraft innewohnt, ließe sich nach der hölzernen, durch und durch manierirten Darstellung des Schiller'schen Helden fast bezweifeln. Der einfache Realismus im Gesammtstyl unserer Burgschauspieler, die schlichte Derbheit in der Vortragsweise unserer HH. Löwe, Förster, Baumeister ließ den angeschminkten Idealismus dieses Karl in seiner ganzen violetten Süßlichkeit hervortreten. Wollten wir auf Einzelnheiten viel Gewicht legen, so würden wir Hrn. Barnay besonders die verkünstelten Armbewegungen abrathen, u. A. dieses ewige Fahren mit der rechten Hand gegen den Kopf, womit er sich den Anschein gibt, als wollte er sich die schweren Gedanken, mit denen offenbar er den ganzen Abend schwanger geht, bei den Haaren herausziehen.

Einer besonderen Erwähnung verdient immer von Neuem der Franz des Hrn. Lewinsky, eine Leistung von der erschütterndsten, gewaltigsten Tragik. Hr. Lewinsky ist über dieses sein erstes Meisterwerk noch nicht hinausgeschritten, hat es aber, wie wir uns sagen ließen, bei jedem neuen Mal feiner und edler durchzubilden gewußt.

Josefstadt.

13. Februar: Zum ersten Mal: „Lokalsängerin und Postillon". Posse mit Gesang und Tanz in 3 Akten von F. Kaiser. Musik von A. Storch.

G. — Besagte Novität ist ein neuer Beitrag zur volksdramatischen Gallmeyerographie, eine Uebertragung jener „häuslichen Scenen" vor die Koulissen des Josefstädter Theaters, welche hinter denen des Wiedner zwischen Soubrette und Direktor sich abspinnen. Wenn wir von dem Kolorit der Persönlichkeit, das sich über das Produkt ausbreitet, absehen, so bleibt für die ersten zwei Akte ein vorwiegend günstiges Urtheil übrig. Die Handlung entwickelt sich während derselben frisch und bewegt, die Situationen, namentlich zwischen der Titelheldin und dem Theaterdirektor sind ergötzlich, an guten Witzen, natürlich auch an pikanten Zweideutigkeiten ist kein Mangel, und einige Kouplets fallen angenehm in's Ohr. Die Erfindung freilich dürfte wenig Kopfbrechen gekostet haben, da der erste Akt etwas nach „Therese Krones" und dem Adami'schen „Postillon" schmeckt, der zweite „aus der halbvergangenen Zeit"

einer benachbarten Bühne genommen ist; der dritte jedoch ist auf dem Schraubstock zusammengedrechselt und die liebe Wahrscheinlichkeit kriegt ein ziemlich Quantum blaue Flecke, ein Schicksal, das übrigens dieses jüngste Kind der Kaiser'schen Muse mit den meisten seiner modernen Genossen theilt. Im Ganzen können die Josefstädter mit dieser Bresche in dem Berg-Megerle-Repertoir zufrieden sein, und schienen es bei der ersten Aufführung auch.

Unter den Inhabern von Rollen hatte Frl. Grün die meiste Ursache mit ihrer Betheilung einverstanden zu sein; das ist doch einmal ein Part für ihren Geschmack und ihr — Vermögen, was zur Folge hatte, daß die Anerkennung, die sie beim Publikum damit fand, eine völlig verdiente war. Von den übrigen Mitwirkenden ist vor allem Hr. Weiß ehrenvoll zu nennen, der wie immer seine Rolle mit Wärme und charakteristisch gab. — Hr. Leuchert überraschte mit einer Erweiterung seines Repertoirs, indem er sich als „jugendlicher Gesangskomiker" versuchte. Ohne behaupten zu wollen, daß wir bedauerten, ihn dies Gebiet nicht schon früher betreten gesehen zu haben, wollen wir doch gern gestehen, daß wir mit seiner Komik noch immer eher sympathisiren könnten als mit seiner Graseltragik. Hr. Jungwirth trat durchgängig zu sehr im Styl eines „Mannes aus dem Volke" auf.

An der Wien.

15. Februar: Zum ersten Male: „Nurkeine Verwandten". Posse in einem Akt von Xavier. — „Eine Kunstreiterin" oder „Ein weiblicher Haupttreffer". Komische Operette in einem Akt von Zell. Musik von J. Offenbach.

G. — Die erste Novität hatte offenbar keinen andern Zweck, als die Neugier des Publikums auf das Epoche machende Ereigniß des Abends, den Einzug Offenbach's auf dieser Bühne, wo möglich zu vermehren. Ein Recht zu ihrer Existenz ohne eine solche Beziehung kann sie durchaus nicht beanspruchen, da es nicht leicht möglich ist, eine läppischere Handlung und wässerigere Witze an's Licht zu fördern, als hier von dem Autor geschehen. Die Aufnahme entsprach denn auch ganz dem Werthe des Produktes, es wurde (bei der zweiten Aufführung) nicht einmal der Mühe des Zischens werth gefunden.

Die Löwin des Abends, die Operette selbst, ist für Wien keine Novität mehr, sondern nichts Anderes als die ins Wienerische übersetzte „Demoiselle en Loterie" der Bouffes, mit einem tollen Spaß als Stoff, dessen Lokalisirung ziemlich handfester Art ist, so ganz für den Hausgebrauch des Wiedner Theaters. Die bedeutendsten Gesangsnummern, darunter ein Eingangs-Chor im Zirkus, ein Duett und ein Terzett, sind echte Kinder Offenbach'scher Laune und fanden als solche vielen Beifall. Das Ganze hält eine glückliche Mitte ein, und interessirt nebenbei durch seine anspruchslose Instrumentation, die wir die Musik der Diskretion nennen möchten. Der Enthusiasmus, den die Operette am ersten Abende gefunden haben soll, war übrigens jedenfalls ein tendenziöser, eine Vertrauensadresse für Direktor Strampfer und sein Personal mit der Devise: Repetatur mixtura!

Was nun die Aufführung betrifft, so war der Beifall, den Frl. Gallmeyer und die HH. Friese und Swoboda fanden, ein wohlverdienter. Denn wenn auch die Erstere etwas grelle Tinten anwandte, so vertrug doch der Stoff das derbe Kolorit. Das Experiment kann also als gelungen notirt werden.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Neue Oper. „Die deutschen Komödianten". „Roth-Schild". „Der trojanische Krieg".) Am 9. Februar ging zum ersten Male Benedict's dreiaktige „Rose von Erin" an der k. Oper in Scene. Frl. Santer (Nora) sang mit Zartheit und warmem Gefühl. Der Bariton des Hrn. Betz (Sullivan) erfreute durch Weichheit und männliche Frische. Hrn. Formes' (Myles) Höhe blieb leider gepreßt, obgleich in den Hauptstellen nicht ohne Energie. Die Damen Gericke (Thekla), Gey (Lady Creyan), die HH. Krüger (Harry), Fricke und Bost schufen, nebst dem wohlstudirten Chor, ein gutes Ensemble unter Dorn's Leitung. Die pracht- und geschmackvolle Ausstattung (ganz vortrefflich die Dekoration der Grotte des Killarney-Sees mit dem Teufelsstein) erhielt großen Beifall, nur wollten die Schwimm-Maschinerien nicht zu dem erforderlichen Ernst der Situation beitragen. Die Aufnahme des Werkes war im Ganzen mäßig, obgleich die Leistungen der Sänger und Sängerinnen volle Würdigung erhielten. — Frl. Artôt gab als Rossini's „Rosine" mehrere neue Einlagen zum Besten: Serenade von Gounod, mit Begleitung des Harmoniums; „Santa Lucia" von Braga, und zum Schluß der Oper: „Il silfo", ein neuer Bolero, von Arditi besonders für die mit vollendeter Gesangstechnik ausgestattete Sängerin komponirt. Frl. Artôt wird hier sechs Wochen gastiren. — Am 10. d. M. kam Mosenthal's Drama „Die deutschen Komödianten" hier zur ersten Aufführung. Die Inscenirung und Gesammtdarstellung

zeugten von Fleiß, Ernst und warmer Hingebung. Hr. **Karlowa** (Ludovici), dem nur ein gewisser poetischer Zug mangelte, Hr. **Liedtcke** (Prehauser), Hr. **Kaiser** (Pastor Ludovici), dem vortrefflich die Störrigkeit seines Helden gelang, Hr. **Grua** (Brunnius) nüancirten meist die ihnen gewordenen Aufgaben mit Einsicht, Sicherheit und künstlerischem Geschick. Auch die Damen **Döllinger** (Konradine), **Bergmann** (Meta) charakterisirten angemessen; ebenso Hr. **Baumeister** (Hühnchen; — diese Rolle sollte zuerst Hr. **Döring** spielen) und Fr. **Frieb** (Brigitta). Die Aufnahme war in der ersten Hälfte freundlich, in der zweiten weniger günstig. Findet der mit der Theaterliteratur Vertraute in jedem Akte reiche Beziehungen und sorgfältige Studien, so entgehen diese gerade leider dem größeren Publikum, und in diesem Mangel an allgemeinem Interesse krankt das Stück, denn: Ein Kunstwerk muß für Alle da sein. — Den Hauptdarstellern ward Beifall und Hervorruf. — Das in der **Wilhelmstadt** zum ersten Male gegebene Schauspiel: „Roth-Schild" von A. Reich, ist ein Erstlingswerk und behandelt ein fast verbrauchtes Thema: die Bekämpfung der Unduldsamkeit und des rohen Vorurtheils gegen die Juden. Ein „Roth Schild" war die Bezeichnung des im Ghetto zu Frankfurt stehenden Hauses **Amschel's** (des Stammvaters der Gebrüder **Rothschild**), der damals die Geldgeschäfte für den Kurfürsten von **Hessen** besorgte. Nicht ohne Talent, besonders in der Zeichnung der jüdischen Charaktere, weiß der Verfasser von den Anforderungen, die man gewöhnlich an ein Drama stellen darf, noch blutwenig. Um die Darstellung machten sich verdient die Damen **Ungar** (Esther), **Schramm** (Rebecca), die HH. **Mittell** (Fürst), **Siegrist** (Amschel), **Rüger** (Schia). Ueber die beifallspendenden Hände seiner Freunde und Verehrer hätte sich immerhin ein kleiner Dämpfer legen können — im Interesse des Erstlingsdichters. — In der **Viktoria** neu: „Der verhängnißvolle Feldwebel". Bei **Meysel**: „Die Töchter der Schminke". — Bei **Kroll** fanden zwei italienische Opernvorstellungen unter einem Hrn. **Cauffi** statt. — An einigen Orten hat Hr. **Dohm**, Redakteur des „Kladderadatsch", seine dreiaktige Komödie: „Der trojanische Krieg", die viele witzige Zeitanspielungen bringt, vorgelesen.

R. H. **Mannheim.** (Shakespeare's „König Johann". Benedix-Feier. Frl. Schneeberger's Abschied. Ernst Pauer). „König Johann" von **Shakespeare**, übersetzt von A. W. **Schlegel**, eingerichtet von E. **Devrient**, ist vor Kurzem auf unserer Bühne gegeben worden. Die Vorstellung nahm im Ganzen einen würdigen Verlauf, die Regie hatte mit Hilfe von fünf Proben ihr Möglichstes gethan, die Aufführung tüchtig vorzubereiten. Es handelte sich also nur mehr um jenes große Etwas in Auffassung, Spiel und in der Unterscheidung der Charaktere, wie der Dichter es unbedingt verlangt und wozu so vielen unserer gegenwärtigen Darsteller nicht sowohl der Begriff, als das thatsächliche Vermögen mangelt. Bei der Aufführung des „König Johann" hörten wir die fünf Fürsten und etliche Große vier Akte hindurch hinsichtlich der Rede und des Spiels sich in einer ermüdenden Monotonie bewegen. Ueberall das gleiche, unglückselige Jamben-Pathos, überall derselbe Tonfall! Hervorzuheben sind dagegen Frl. **Schäfer** (Konstanze), welche ihre Zornesrede im Anfang, vor Allem aber ihre große Scene im vierten Akt sehr wirkungsvoll und mit überraschender Kraft sprach, ferner Frl. **Schneeberger** (Prinz Arthur), deren Spiel in der wichtigen Scene mit Hubert volle Anerkennung verdiente. Ehrende Erwähnung gebührt auch den HH. **Mejo** (Kardinal-Legat), **Werner** (Hubert) und **Guttmann** (König Johann*). — Zur **Benedix-Feier** hatten wir dessen dreiaktiges Schauspiel „Die Stiefmutter" und „Eigensinn", in entsprechender Darstellung. — Frl. **Schneeberger** nahm jüngst in der Vorstellung des „Vreneli" und der „Schwestern" Abschied von unserer Bühne, um nunmehr ihr Engagement am Hamburger Thaliatheater anzutreten und hat außerdem noch ein Abschiedskonzert gegeben. Der Abschied ward mit Beifall und Blumen gefeiert. Der Pianist Hr. **Pauer** hat sich auf seiner Durchreise auch bei uns mit vielem Erfolge hören lassen.

1. **Stuttgart.** (Gastspiel. Personalien. Novitäten.) Mit dem vierten Auftreten, als Richard III. in **Shakespeare's** gleichnamiger Tragödie beschloß Hr. **Lehfeld** sein Gastspiel an hiesiger Bühne. Der Einrichtung dieses Stückes, wie Hr. **Lehfeld** sie mitbrachte, das Wort zu reden, vermögen wir nicht. Freilich ist der Text glücklich bis auf 3 Stunden von $3\frac{3}{4}$ Stunden Spielzeit zusammengestrichen, aber der Gewinnst dieser $\frac{3}{4}$ Stunden ist theilweise dem Kunstwerk aus dem Herzen geschnitten; die Bedeutung des Ganzen, seine Verständlichkeit und ästhetische Kraft fließen nicht mehr wie aus frischem Quell, sondern wie ein intermittirendes, geschwächtes und künstlich erhaltenes Leben. Da das Eingehen auf Einzelheiten unthunlich ist, so bemerke ich nur, daß der vierte Akt ziemlich eindruckslos in unverstandenem Gewirre an dem Zuschauer vorübergeht, und daß durch das Weglassen der zweiten Brautwerbung in den Augenblicken, da der Fluch der Mutter noch in der Luft verklingt, die dramatisch krönende Spitze in Richard's Charakterzeichnung verloren ist, sowie, daß gleicherweise im fünften Akt die allzunüchterne Vereinfachung der Scenen zur Farblosigkeit, Undeutlichkeit und Verwischung des Charakteristischen führt, wohin auch das Belieben Hrn. **Lehfeld's** wirkte, bis zum letzten Augenblick den Königsschmuck und Mantel statt der Rüstung zu bewahren. Die Charakterdarstellung des Gastes war in der ersten Phase des aufsteigenden, noch mit List und Verstellung um sein Ziel ringenden Bösewichts eine wahrhaft ausgezeichnete, eine so wundervoll natürliche und persönlich lebendige, daß sie die phantastische Schilderung **Shakespeare's** wirklich und glaublich genug machte, während in der absteigenden Phase die ausbrechende innere Zerstörung unter der mehr kräftigen und entschiedenen Aeußerlichkeit in merkwürdig geringem Grade zu Tage trat. Einen merkbar günstigen Einfluß äußerte das Gastspiel auf die künstlerische Thätigkeit unserer heimischen Darsteller, auf das ganze Zusammenspiel. Besonders erfreulich war in dieser Hinsicht die schöne Darstellung des Max Piccolomini durch Hrn. **Wentzel**, mit Ausnahme der überlaut genommenen letzten (Abschieds-) Scene vor den Truppen, sowie auch die Darstellung des Gloster im „Lear" durch Hrn. **Weber**, während andererseits der Buttler des Hrn. **Böckel** und der Kornwall des Hrn. **Herbert** störend verunglückten. Hr. **Weber**, der in dem nur wenige Tage zuvor übernom-

menen Gloster ein vollwichtiges Charakterbild gab, ist überhaupt ein verdienstvoller Schauspieler, der, vielverwendet und oft am unrechten Platze, insgemein wenig für das Auge des Publikums hervortritt; in einzelnen Rollen aber leistet er ganz Vortreffliches; noch höher als den Gloster stellen wir z. B. unbedingt seinen Oranien in Goethe's „Egmont“. — Neu angenommen zur Aufführung ist „Nur Mutter“, Lustspiel nach dem Französischen von Bergen; der seit fast einem Jahre hier eingereichte „Verlorne Sohn“ Hackländer's dagegen hat nach keine Leseprobe erlebt, und Fischer's „Friedrich II.“, der bereits sieben Mal auf dem Repertoir gestanden, ist kürzlich auf's neue angesetzt worden.

Lokales.

Das dritte Gesellschafts-Konzert der Musikfreunde, am 14. d. M., brachte uns den Mendelsfahn'schen „Lobgesang“ in einer wahrhaft mustergiltigen Darstellung, um die sich wohl in erster Linie die Leitung Herbeck's, den wir niemals frischer und glücklicher disponirt sahen, verdient gemacht hat. Die Soli waren in den Händen der Damen Wilt und Seehofer und des Hrn. Olschbauer. Nach dem Vorgange dieser weihevollen Komposition, einer der edelsten und grandiosesten des Meisters, wollte die Haydn'sche D-Symphonie bei aller ihrer liebenswürdigen Schlichtheit und Anmuth nicht recht munden. — In dem außerordentlichen Gesellschaftkonzert am Chardienstag kommt die „Jahannis-Passian“ von Sebastian Bach zum ersten Male in Wien zur Aufführung.

Der Wiener Männer-Gesangverein veranstalte am 17. Abends im Dianabadsaale eine „Liedertafel zum Besten der verwundeten Krieger der österreichischen Armee in Schleswig-Halstein“, an welcher sich, außer den Chören, Fr. Rettich mit der Deklamation zweier patriotischer Gedichte, der Pianist Hr. Taussig mit dem Vortrage eines Walzers über Motive aus Gounod's „Faust“ von Lißt, und die HH. Doppler mit einem Duo für zwei Flöten über Motive aus Schubert's Oper „Der häusliche Krieg“ betheiligten. Unter den Chören heben wir „Kriegers Gebet“ von Franz Lachner, „Wandernder Dichter“ von Engelsberg (pseudonym) und die auf dem letzten Narrenabend des Vereins zu allgemeiner Berühmtheit gelangten „Narrischen Walzer, in Worte gesetzt und in Musik vermacht“ von Herbeck hervor. Die letzteren, stürmisch da capo verlangt, bieten manche gelungene politische Pointe in oft pudelnärrischer Musik, in deren brillanter Vorführung der Chor die ganze Virtuosität seiner Schulung entfalten kannte.

Die unerhörte Trägheit der Operndirektion spiegelt sich wieder mit gemächlichem Behagen in einem offiziösen Artikelchen der „Wiener Zeitung“ vom 17. d. M. Nachdem die laufende Saison in bald achtmonatlicher Periode nur eine Reprise und eine Novität zu Stande gebracht, wird uns nunmehr noch, als etwas höchst Bemerkenswerthes der ... „Prophet“ in Aussicht gestellt und gleich darauf, wie auf eine ungeahnte Errungenschaft, auf „Fra Diavolo“ einige Hoffnung gegeben. Dagegen wird für die im April beginnende italienische Oper bereits der Verdi'sche „Maskenball“ studirt. Wie alljährlich wird dann, um das heurige Armuthszeugniß zu verdecken, auf die Reichthümer des nächsten Jahres hingewiesen, nicht ohne anklägerische Scheelblicke auf „Schnupfen und Husten“ der Opern-Mitglieder. Die deutschen Sänger werden drei Ferienmanate haben, die deutsche Oper wird anfangs Juli „komplet besetzt“ sein und die Direktion wird „schon während der Sammermanate mit den Bereicherungen (?!) des Repertoirs beginnen können“. Die „in allen ihren Vorbereitungen lange schon fertige „Iphigenia“ wird wohl dann (!) die erste Neuigkeit sein und haffen wir (!) bald darauf „Zampa“ mit Hrn. Beck hären zu kännen“. — Des Pudels Kern ist alsa, daß man heuer nicht einmal mit der einzigen klassischen Reprise, die „in allen ihren Vorbereitungen lange schon fertig war“, herausgelangt ist und daß das Publikum wieder einmal a conto der künftigen Saison mit Versprechungen vorlieb nehmen muß, deren Nichteinhaltung, nach den bisherigen Erfahrungen, als verbürgt angesehen werden darf.

Als ein Fiasko für Frl. Gallmeyer darf man wohl das geringe Erträgniß der Varstellung bezeichnen, welche das Theater an der Wien für österreichisch-preußische Verwundete veranstaltet hat. Man gab den „Wiener Freiwilligen“. Frl. Gallmeyer wirkte nicht nur als „fesche Sali“ auf den Brettern, sandern auch als Kassierin vor dem Anfang der Vorstellung mit. Der Magnet erwies sich indessen als sehr schwächlicher Natur. Das Resultat war: Reinerträgniß der Vorstellung: 388 fl. 94 kr.; an Ueberzahlungen van Hrn. Baran Rothschild: 12 fl., durch Frl. Gallmeyer: 32 fl. 80 kr.

Die vorigjährige „Verschwender-Vorstellung“ soll demnächst zum Vortheil der in Schleswig operirenden österreichisch-preußisch'n Armee wiederholt werden. Auch an Liedertafeln und sonstigen Unterhaltungen zu gleichem Zwecke fehlt es nicht. Es wäre auch sehr zum Verwundern gewesen, wenn die loyalen Wohlthätigkeits-Arrangeure die Gelegenheit verpaßt hätten.

Die „österreichische Revue“ bringt in ihrem eben erschienenen 2. Band d. J. den zweiten „dramaturgischen Brief über das Burgtheater“ van Heinrich Laube. Auch dieser zweite Artikel bietet uns noch keine günstige Veranlassung zu eingehenden Aeußerungen, wir müßten denn Erörterungen wiederaufnehmen, wie wir sie am Schluß der jeweiligen Burgtheater-Saison zu geben pflegen. Wir könnten dann mancher Behauptung Laube's entgegentreten, Manches, was seine Briefe verschweigen, in Erinnerung bringen und was in Lob und Tadel über Laube's Verwaltung gesagt werden kann, was er selbst aber, zum einen Theil aus Bescheidenheit, nicht sagen darf. Diese Rücksicht machen den über sich selbst schreibenden Direktor sichtlich befangen. — Uebrigens verspricht er weitere „Briefe“ über Repertoir und Personal des Burgtheaters.

Briefkasten. 13. — 19. Februar: R. Z. hier, H H in Darmstadt und H. R. in Mannheim: Erhalten. — ♂ in Berlin. Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 9.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

27. Februar 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert.

Von **Moritz Fürstenau.**

(Fortsetzung.)

Bei den damaligen dramatischen Aufführungen war es Sitte, die Zuschauer durch ein gedrucktes Kartel, welches kurz den Inhalt und die Bedeutung, mitunter auch die Quelle des darzustellenden Stückes enthielt, gewissermaßen für die Aufführung vorzubereiten. Auch unserer Oper war ein solches Kartel beigegeben. Die in Keuschheit „ergebenste Daphne" verkündete darin den hohen Zuschauern ihre Herkunft, ihre Schicksale und ihre Tugenden; doch will sie in letzterem Punkte nicht die eigene Lobrednerin machen, — sie tritt vielmehr als „Tugend-Nymphe" auf, um andere „mit Tugend begabte Gemüther zur wahren Keuschheit aufzumuntern". Dies ist nun auch die eigentliche Moral des Stückes, schwülstig von einer Masse seltsamen Apparates umhüllt. Als Gegensatz zu der trotz Kupido und Apollo unverletzten Tugend der Daphne begegnen wir der Bauernmagd Kätha, welche in ihrem Liebesverhältnisse mit dem Sackpfeifer Jeckel die unlauterste Liebesbrunst verräth, die vom Dichter in Worten ausgedrückt ist, welche in unsern Zeiten den höchsten Abscheu eines sittlich und künstlerisch gebildeten Geschmackes erregen würden. Es gehörte die ganze Naivetät des damaligen Publikums dazu, um eine solche Sprache ertragen zu können. Wie muß es um die volksthümliche dramatische Poesie jener Zeit ausgesehen haben, wenn derartige Zoten und Unfläthereien in den höchsten Kreisen erlaubt waren, vor einem Hofe, der sich durch Kunstsinn und Geschmack auszeichnete. Nur wenig gemildert werden diese widerlichen Auftritte durch den Gedanken, daß keine Frauen auf der Bühne thätig waren. Wie freundlich und poetisch erscheinen gegen solche Sudeleien die Arbeiten von Rinuccini und Opitz, in welchen einzig und allein der Liebe als feinerem Sinnenreiz und dramatischem Hebel zart und ehrfurchtsvoll gehuldigt wird, ohne jenen Aufwand zudringlicher schwülstiger Moralpredigten, abschreckender Sinnenlust und dergleichen. Aus den anmuthigen lebensfrischen Gestalten der griechischen Fabel sind in der „Daphne" von 1672 trockne Sinnbilder einer beschränkten Moral geworden.

Die Oper eröffnet eine sehr kurze und einfache Instrumentalbegleitung in C-dur, Sonata genannt. Dieselbe ist nur dreistimmig gesetzt, für zwei Instrumente im Violinschlüssel (wahrscheinlich Geigen) und bezifferten Baß. Zwei leer gelassene Zeilen in der Partitur, versehen mit Tenor- und Altschlüssel, lassen vermuthen, daß Tenor- und Altviolen die Mittelstimmen ausführen sollten, — ja vielleicht nur durch Nachlässigkeit des Kopisten nicht eingetragen worden sind. Sonst kommen in der Partitur außer den Singstimmen allerdings nur bezifferter Baß und wie in der Sonata jene zwei im Violinschlüssel geschriebenen Stimmen vor; es bleibt deshalb zweifelhaft, ob auch Violen und Blasinstrumente in der Oper mitgewirkt haben, in der Partitur sind sie nirgends angegeben. Selbst die zwei Violinen begleiten in den ariosoartigen Stücken nur sehr selten die Singstimme; ihre Hauptaufgabe ist die Ausführung der Zwischenspiele (Ritornelle, Ruhepausen zwischen dem Gesange) vor, in Mitte und am Schluß der Stücke. Dieselben sind nicht so sklavisch wie früher den vocalen Sätzen nach-

gebildet, sondern bereits selbständiger gearbeitet. Dem Cembalo fiel sicher die Aufgabe zu, die Fülle der Harmonien zu ergänzen und die Recitative zu begleiten. *) — Die Sonata enthält, wie mit wenigen Ausnahmen die ganze Oper, $^4/_4$ und $^3/_2$ Takt und zwar 6 Takte im $^4/_4$ und 14 Takte im $^3/_2$ Takt. Wie alle folgenden Nummern der Oper hat dies Stück keine Tempo- und Vortragsbezeichnungen.

Bevor ich speziell zu den nun folgenden Gesangsnummern der Oper übergehe, sei im Allgemeinen bemerkt, daß dieselben aus Recitativen (meist in gerader Taktart) und kurzen, theils einstimmigen, seltener zwei- oder mehrstimmigen arioso- oder liederartigen Sätzen (meist in ungerader Taktart) bestehen. Recitative und satzartige Stücke sondern sich schon merklich von einander ab, fließen aber auch oft noch ineinander; letztere, gewöhnlich als Ausdruck der lyrischen Stellen dienend, wachsen in der Regel gewissermaßen aus dem Recitative hervor, ohne sich von demselben immer scharf abzuschneiden. Daraus folgt eine meist kurze und knappe Form der satzartigen Musikstücke. Einige derselben jedoch dehnen sich zu größerer Länge aus, erscheinen in sich abgeschlossener und tragen in Anlage und Form bereits vollständig den Charakter der Arien und Duetten der spätern italienischen Schule. Wohl zu bemerken ist, daß nicht allzu viel Strophenlieder vorkommen; der Text ist meistentheils durchkomponirt. Die hier und da eingestreuten kurzen Ensemblesätze erinnern an den Madrigalenstyl der Chöre der frühesten musikalischen Dramen. Der Chor wurde mit der Ausbildung des Einzelgesanges immer seltener in der Oper angewendet, bis er zuletzt (bereits im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts) meist nur einmal, am Schluße, erscheint. — In den Gesangstücken und Zwischenspielen haben die Komponisten soviel als möglich versucht, den Charakter der Situation zu treffen (selbst aus der Wahl der Stimmgattung für die einzelnen Personen geht dies hervor), jedoch muß man sich auch bei Beurtheilung dieses Punktes auf den historischen Standpunkt stellen und nicht vergessen, daß damals das musikalische Drama und der Einzelgesang kaum noch die Kinderschuhe ausgetreten hatten. Die Einwirkung des Kirchenstyls ist überall, namentlich in den satzartigen Stücken und in den Zwischenspielen bemerklich. Die monotone Färbung des Einzelgesanges (an den cantus planus erinnernd), die häufigen Tonfälle und Tonschlüsse, die einförmigen Modulationen, der unbestimmte Charakter der Tonarten (zwischen Dur und Moll schwankend *) gemahnen immer wieder daran, daß die Komponisten trotz aller weltlichen Bestrebungen doch noch mit einem Fuße in der Kirche stehen. Auf der andern Seite ist das Streben nach dramatischem Ausdruck, unter allerdings einseitiger Vermeidung aller gelehrten kontrapunktischen Arbeit, nicht zu verkennen. **Bontempi** hat in der Vorrede zu seiner Oper „Il Paride" (1662) sich hierüber selbst ausgesprochen. Nachdem er bemerkt, daß er wohl eine großartigere, d. h. musikalisch reichere und kunstvollere Ausarbeitung der Musikstücke hätte liefern können, wenn er das Drama mit dem Oratorium hätte vermengen wollen, fährt er fort: „so hatte ich mir das natürliche Sprechen zum Vorbild genommen, welches ich als das Sternbild ansah, das dergleichen Kompositionen beim Dahinschiffen unter dem Himmel des Theaters leitet, hauptsächlich weil die Bühne zum Unterschiede von der Kirche jene Modulationen (modulationi) nicht zuläßt, über welche sich Figuren der Gleichheit, der Nachahmung oder des Gegensatzes der Themen bilden lassen". **Bontempi** ahnte nicht, daß nur aus einer Verschmelzung der alten und neuen Art, der gelehrten künstlerischen Arbeit und der neuen weltlichen Weise, die wahre Form der Oper entstehen konnte. Am selbständigsten und freiesten sind die Recitative behandelt, obgleich auch sie noch einseitig und ängstlich auf den bestimmten Ausdruck des einzelnen Wortes gerichtet sind. Ob dieselben taktmäßig oder nicht gesungen wurden, läßt sich wohl kaum entscheiden; wahscheinlich wurden auch sie bereits mit Beobachtung des deklamatorischen Akzentes vorgetragen. — Der Stimmumfang ist sehr mäßig behandelt; nur die Bässe bewegen sich innerhalb zweier Oktaven, die andern Stimmen erfordern wenig mehr Umfang als eine Oktave.

(Schluß folgt.)

*) Heinrich **Elmenhorst**, Pastor zu Hamburg, sagt in seinem „Bericht von denen Opernspielen" (1684) nachdem er erklärt, daß Singspiele Opern seyen, in denen in gewisser Tonabmessung und Takt gesungen werde (nicht gesprochen), — daß dies „nebenst anmuthiger Erklingung des Fundaments und Grundstimme eines Spinettes, Bass-Violon, Pandoren u. dgl." geschehe „dabei dann, um den **Singenden** eine **Respiration zu gönnen**, die Violen zuweilen ein wenig sich hören lassen".

*) Sämmtliche Musikstücke der Oper bewegen sich im Kreise von nur wenig Tonarten: C-dur und A-moll, G-dur und E-moll, F-dur und D-moll, B-dur und G-moll, C-moll.

August Wilhelm Maurer.

Geb. 24. Oktober 1792, gest. 9. Februar 1864.

I. — A. W. Maurer, seit 45 Jahren Mitglied des Stuttgarter Hoftheaters, ist am 9. Februar d. J. nach kurzem Krankenlager einer Lungen- und Rippenfell-Entzündung erlegen.

Geboren den 24. Oktober 1792 zu Mannheim, wurde er von Iffland, bei dessen Direktion sein Vater die Stelle eines Privatsekretärs und später des Kassiers versah, aus der Taufe gehoben und wurde auch, als er ihm nach Berlin, wo Iffland 1796 die Direktion des Nationaltheaters übernahm, gefolgt war, von diesem großen Meister einer jetzt erblichenen Schule, anfangs gegen den Willen seines Vaters, für das Schauspiel erzogen. Schon in das Jahr 1810 fiel sein erstes versuchsweises Auftreten, und noch vor Iffland's Tode (1814) übernahm Maurer das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber, zunächst gemeinschaftlich mit Bethmann und Mattausch, welche er bald durch den Schwung und das enorme Feuer seines Naturells verdrängte. Gastspiele, besonders im Norden Deutschlands und in Stuttgart, trugen ihm 1819 ein sehr ehrenvolles Engagement am Stuttgarter Hoftheater ein, dessen Intendant damals Baron v. Wächter war. In Stuttgart vermählte er sich 1821 mit Albertine Schaffner, ebenfalls an dieser Bühne engagirt, und verließ nun, wiederholte Gastspiele in Berlin und im Süden Deutschlands, auch in Wien, abgerechnet, Stuttgart nicht mehr, während zugleich die Jahre für ihn einen entsprechenden Rollenwechsel herbeiführten. 1859 feierte er unter allgemeinster Theilnahme sein vierzigjähriges Dienstjubiläum.

Maurer's schauspielerische Kraft und Bedeutung gründete sich ganz und gar auf jene Schule, welche den Geist der poetischen Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts auch auf die Bühnendarstellung übertrug, und in genialen Instinkten, sowie in kolossalen sinnlichen Mitteln ihre Triumphe suchte. In allen Phasen seiner künstlerischen Laufbahn ist es Maurer zu Theil geworden, auch bei lückenhafter Charakterdarstellung und bei mannigfachem Verfehlen des Einzelnen, dennoch sein Publikum durch den ergreifenden Naturton seines Wesens und durch die ungemessene Kraft, welche er in die Empfindungen zu legen wußte, mit sich fortzureißen. Unwiderstehlich folgten seinem erschütternden Pathos die Thränen, seinem Lachen ein sympathischer — oft epidemisch wirkender — Ausbruch des Publikums. Dem ausgedehnten Repertoir seiner jugendlichen Helden- und Liebhaberrollen (Karl Moor, Jaromir, Faust von Klingemann u. s. w.) das im Cäsar („Braut von Messina") gipfelte, folgten im Charakterfache Wallenstein, Belisar, Zriny, Tell u. s. w. Nicht geringer war seine Wirkung in der letzten Phase seiner Laufbahn im älteren Fache, als Oberförster in den „Jägern", Shrewsbury in „Maria Stuart", General Morin im „Pariser Taugenichts" u. s. w., besonders in komischen Rollen, in denen er bis in die letzten Jahre, trotz mangelnden Gedächtnisses, die Zuhörer zu entzücken wußte. Noch in seiner letzten Rolle — Kapitän Donner in „Richards Wanderleben" — am 24. Dezember v. J. ahnte man unter der unversiegten gewohnten Lebensfrische nicht, daß er schon von der entzündlichen Krankheit ergriffen war, der er so bald erliegen sollte. Auch im Privatleben zeichnete ihn durchaus eine joviale und sorglose Lebensanschauung aus, die er bis in die letzten Augenblicke nicht verleugnete. Am Grabe, zu welchem die Kunstgenossen und Freunde ihn am 12. d. M. geleiteten, widmete Feodor Löwe ihm einen ehrenden Nachruf.

Schubert's „Winterreise".

Eine Analyse von Karl van Bruyck.

(Schluß.) *)

Der folgende Gesang gehört zu dem Ergreifendsten, was je aus einer menschlichen Brust, selbst aus der unseres unsterblichen Sängers, hervorgedrungen ist. Der Wanderer wird es inne, daß er auf ganz einsamen Pfaden wandelt: er begegnet einem Wegweiser und wie ihn früher die fallenden Blätter an den Tod erinnerten, so sieht er auch diesen Wegweiser im Geiste nach jener Straße hinweisen, „die noch keiner ging zurück".

Die Tonart des Liedes ist G-moll. Wie drückt gleich das Vorspiel mit der bedeutungsvollen Imitation der Baß- gegen die Sopranstimme im dritten Takt den Charakter der gedrückt dahin schleichenden Bewegung, welches der Grundcharakter dieses Liedes ist, aus. Wie ausdrucksvoll ist das Herabsinken der Harmonie im letzten Vers der ersten Strophe, indem der Komponist (auch rein musikalisch in höchst genialer Weise) mit einem plötzlichen Ruck von G- nach D-moll modulirt, um

*) S. Nr. 1, S. 3, Nr. 2, S. 20, Nr. 5, S. 68 und Nr. 6, S. 83.

ebenso rasch wieder nach G-moll zurückzukehren. Wie ausdrucksvoll der Vorschlag in der Baßfigur:



(man versuche einmal diesen Vorschlag wegzulassen, um einzusehen, was er hier bedeuten will.) Wie beredt drückt das entschlossene Vorwärtsdringen im Gesang die Figur:



aus, welche im darauffolgenden Ritornell von der Baßstimme wieder musikalisch so schön imitirt wird.

Wie innig ergreifend nun die Wendung von Moll nach Dur bei dem Vers: „Habe ja doch nichts begangen". Die beiden letzten Verse der zweiten Strophe moduliren nach E oder vielmehr nach der Dominante von E. Die Imitationen der Begleitungs- gegen die Gesangstimmen (nachdem jene plötzlich stehen geblieben), das Unisono am Schluße der Strophe sind lauter bedeutungsvolle Momente. Die überaus grelle Modulation von H-moll (nachdem H-dur als Dominante von E hervorgegangen) nach G-moll in dem Zwischenspiel, welches die zweite von der dritten Strophe trennt, ist ganz in Schubert's Weise, hier aber in ihrer schneidenden Schärfe auch von der auszudrückenden Stimmung völlig adäquater Wirkung.

Die dritte Strophe wiederholt nun genau die erste, nur der letzte Vers: „ohne Ruh, und suche Ruh" läßt den Komponisten die Singstimme zu heftigerer Bewegung treiben, so daß sie in weiten, bis zur Septime ausgedehnten Intervallen unruhig auf und niederspringt.

Der ganze weitere Verlauf des Gesanges aber von hier an bis zum Schluße gehört in seiner melodischen, harmonischen und rhythmischen Gestaltung wohl zu dem Erschütterndsten, was die musikalische Lyrik aufzuweisen hat, doch wirkt die Erschütterung, die wir bei jedem Ton empfinden, immer ästhetisch, da die Mittel, durch welche sie erzeugt wird, immer in den Grenzen der musikalischen Schönheit bleiben. Es wäre überflüssig im Einzelnen auf dieses schauerlich hohle Recitiren der Singstimme, auf diese in chromatischen und unharmonischen Modulationen aufwärts steigende Bewegung des Gesanges, auf den Wechsel der Bewegung in der Begleitung hinzudeuten; denn wem deßen Herz Apollo's Leier jemals berührte, könnte ein Zug dieses wunderbaren Gemäldes entgehen, deren tiefsinnigster indessen die Harmoniebewegung ist, welche die letzte Strophe bei ihrer zweiten Recitation in den ersten sechs Takten begleitet. Die Stelle macht den Eindruck, als ob man die Flügel des Todesengels, ihren Schatten vor sich hinwerfend, erst weit ausgespannt, dann immer näher zusammenrückend ihr Opfer umklammern sähe.

Den Wanderer führt sein Weg nun gar auf einen Todtenacker. Die grünen Todtenkränze erscheinen ihm als Zeichen, „die müde Wanderer laden in's kühle Wirthshaus ein". Aber es sind „die Kammern all' besetzt", die „unbarmherz'ge Schenke" weist ihn ab, so denn: „Nur weiter, immer weiter, mein treuer Wanderstab".

Erwägt man den Inhalt dieses Gedichtes und betrachtet, wie ihn der Komponist behandelt, so erkennt man recht, was künstlerische Empfindung ist und wie ihr innerstes Wesen darin besteht, daß sie alles Stoffliche bis auf einen kleinen Rest verzehrt. Welch ein himmlisch milder Friedenshauch, mit dem sich nur leise Klänge schmerzlicher Resignation mischen, weht durch diesen Gesang. Schon die Tonart, F-dur, die wir, wenn es keine Täuschung ist, für die weichste unter allen ansprechen möchten, dann die weit auseinander gelegten Akkorde, mit denen das Vorspiel beginnt! Wie schön ist die Modulation des Gesanges über C-moll nach G-moll und dann über B-dur und B-moll nach F-dur zurück. So die beiden ersten Strophen. In den beiden letzten tritt schmerzlicher Klagelaut aus der stillen Resignation, die bisher gewaltet, mächtiger hervor. In der dritten Strophe webt der Komponist in der ihm so eigenen Weise Dur und Moll wie zu einem Dämmerschleier in einander. Die vierte Strophe nun beginnt zwar mit entschiedenem F-moll, aber schon der zweite Takt modulirt nach As-dur, der dritte nach C-moll, der vierte kehrt wieder nach F-dur zurück, um zwar in der zweiten Hälfte nochmals (in Folge der Wiederholung des letzten Verses) nach C-moll zu lenken *), eben so rasch aber nach F-dur zurückzusinken und mit den sanften Friedensklängen zu schließen, mit denen das Lied begann.

In dem nächsten Liede, unserem besonderen Lieblinge, wirft der Wanderer einmal alle Todesgedanken entschieden von sich ab und ein trotziges Lebensgefühl spricht sich aus, das der Komponist gar herrlich zum

*) Welch' einen gesteigerten Ausdruck erhält dieser Takt durch die Erhöhung eines einzigen Tones um eine Sekunde, das Es im vierten Achtel zu F.

Ausdruck bringt. Welch' eine Energie in dem Rhythmus dieses Liedes, in der knappen, merkwürdig aus zwei-, drei- und viertaktigen Perioden gemischten Gliederung, in dem beständigen raschen Wechsel zwischen der Moll-Tonika (G-moll) und der Dur-Dominante (F-dur), in den Imitationen der Ritornelle gegen die Singstimme. Die letzte Strophe wendet sich ganz nach G-dur, bei der Wiederholung derselben klingt zwar wieder G-moll durch, aber nur um den kecken Uebergang nach B-dur zu vermitteln. Der Komponist läßt an dieser Stelle den Oktavsprung, auf dem sonst immer nur das Ritornell zu schließen pflegte, von der Singstimme selbst ausführen und bei der Wiederholung des letzten Verses, um seinen Inhalt ja mit allem Nachdruck hervorzuheben, diese in hellem Ueberschlag durch die Intervalle des Dreiklanges bis zum zweigestrichenen g hinaufsteigen, ja das ihr folgende imitirende Ritornell gar bis zum dreigestrichenen d hinaufwirbeln. Mit den kraftvollen vier Takten, mit welchen das kostbare Lied begann, schließt es auch.

Freilich war es nur ein flüchtiges Aufwallen, das dem Wanderer vorhin ein so trotzig keckes Lied eingegeben hat, und er sinkt bald wieder in seine trüben Betrachtungen zurück. Er sieht „Nebensonnen" am Himmel stehen, aber es sind nicht seine Sonnen. „Ach neulich hatt' ich auch wohl drei, nun sind hinab die besten zwei; ging nur die dritt' erst hintendrein, im Dunkeln wird mir wohler sein".

Feierlicher Ernst ist der Charakter dieses Liedes, besonders bemerkenswerth wieder das schillernde Kolorit, welches dasselbe durch den raschen Wechsel von gis und g, ais und a, eis und e erhält; einer der schönsten Züge desselben und von ergreifender Wirkung ist der das ganze Lied in eine höhere Lage rückende Uebergang nach C-dur, wodurch die sanft-ruhige Melodie einen grell-wehmüthigen Ausdruck erhält, im Beginn der dritten Strophe. In sehr charakteristischer Weise entspricht auch der eigenthümlich stockende Rhythmus dieses Liedes den Vorstellungen, welche das Gedicht erweckt, besonders in den Versen:

> Und sie auch standen da so stier,
> Als wollten sie nicht weg von mir.

Wir gelangen zur letzten Station: dem Lied vom „Leiermann", „der hinter'm Dorfe steht und mit starren Fingern dreht, was er kann; barfuß auf dem Eise wankt er hin und her und sein kleiner Teller wird ihm immer leer; keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an und die Hunde knurren um den alten Mann".

Wir haben diese Komposition immer zu jenen bewunderungswürdigsten Produktionen gezählt, von denen man kaum zu glauben vermag, daß sie von einem Menschen herrühren sollen. Da aber dieses Bewunderungswürdige ganz in der inneren Wesenheit derselben gelegen ist, so vermag man es auch nur durch Intuition zu erfassen und zu erkennen.

Das ganze Lied bewegt sich über einem Orgelpunkt der das Schnarren der Leier versinnlichenden, 61 Takte lang ununterbrochen fortklingenden leeren Quinte: $\frac{e}{a}$. Sie tritt zuerst (pp, das Tempo ist Andantino) ganz allein und mit einem im ferneren Verlaufe nicht wiederkehrenden Vorschlag auf. Im dritten Takt erhebt sich jene seltsame melodische Phrase, die mit dem Dreiklang der Dominante endend, dessen Harmonie sich mit jener des Baßfundamentes mischt, uns das ganze Lied hindurch nicht wieder verläßt und uns sogleich das Bild des vom Dichter geschilderten, hin und her wankenden Leiermanns musikalisch zeichnet. Diese Phrase, späterhin immer nur zweitaktig, ist hier durch Wiederholung des zweiten Taktes zu drei Takten ausgedehnt und von einer zweiten, analog gebildeten und wie jene den ganzen Verlauf des Bildes begleitenden Phrase gefolgt, deren veränderte Verhältnisse im Vergleich zur vorhergehenden: der Sprung in die Quinte, statt in die Terz am Anfang, das Herabsinken der Dominantharmonie in die Tonika statt des früheren Aufsteigens der Tonika in die Dominante, die Betonung des ersten statt des zweiten Taktheils, bemerkenswerth sind. Der Gesang beginnt seine, jener Phrase nachgebildete, einförmige Recitation, ganz allein von dem stehenden Orgelbaß begleitet. Der zweitaktigen Recitation des ersten Verses folgt wieder jene (jetzt zweitaktige) Phrase, und dieses Verhältniß des zweitaktigen Wechsels zwischen Gesangsrecitation und Ritornell wiederholt sich das ganze Lied hindurch und trägt nicht wenig dazu bei, den Charakter der schauerlichen Einförmigkeit, den es an sich trägt, zu erhöhen. Die Recitation des zweiten Verses ist mit jener des ersten völlig gleichlautend, die des dritten verändert die Verhältnisse der ersteren in ähnlicher Weise, wie wir dies vorhin bei den beiden Instrumentalphrasen bemerkten, die Bewegung nimmt in allen ihren charakteristischen Momenten eine entgegengesetzte Richtung; gleichlautend ist die Recitation des vierten Verses und als Nachspiel beider erscheint natürlich die zweite jener vorher realisirten

Phrasen. Der letzte Vers wird wiederholt und zwar mit einer Phrase, die mit der Tonika beginnend zur Dominante aufsteigend und zu jener wieder zurückkehrend, sich genau durch die Intervalle der Skala bewegt, in dieser dumpfen Einförmigkeit den Charakter verzweifelter Resignation mit höchster poetischer Wahrheit zum Ausdruck bringend, den noch zu erhöhen das Nachspiel nur statt wie früher zur Terz und Quint bis zur Oktav aufsteigt, dabei das scharfe Intervall der übermäßigen Sekunde (denn f und gis klingen in der Phrase vor) berührend.

Und somit beschließen wir diese Analyse einer der außerordentlichsten Schöpfungen, welche die musikalische Literatur aufzuweisen hat. Unserer Zeit mit ihren großen geschichtlichen Bewegungen ist überall das Vertiefen in das allzu Individuelle, Subjektive wenig angemessen. Indessen sind auch diese Lieder von gewöhnlichen Reise-, Schmerzens- und Liebesliedern gar sehr zu unterscheiden, indem sie wesentlich allein, nur durch besonderen Anlaß hervorgerufen, den ganz allgemeinen tiefen Liebesschmerz zum Ausdruck bringen, welcher jedes Individuum von Zeit zu Zeit um so heftiger beschleichen muß, je mehr es sich zur Welt nur durch die Organe der Empfindung und der Phantasie in ein Verhältniß zu setzen vermag. Gleichwohl darf nicht verhehlt werden, daß das Naturgefühl, ja die ganze Empfindungsweise, aus welcher die Mehrzahl dieser Lieder entsprungen ist, auf einer bis zur Krankhaftigkeit gesteigerten nervösen Reizbarkeit beruht, daher wir auch aus gewissen, vielleicht nicht zu verachtenden diätetischen Rücksichten rathen möchten, sich dem (obgleich der modernen Empfindungsweise so sehr zusagenden) Genusse dieser und aller in verwandtem Kreise liegenden Produktionen nicht allzu sehr hinzugeben. Reine Schönheit ist das Ideal, dem alle Kunst, so lange sie noch in urkräftiger Gesundheit blüht, zustrebt: nach der Idealisirung des Leiblichen, Materiellen, Stofflichen ringt sie, nicht nach dessen Verklärung. Seien wir also vor Allem eingedenk, immer aus jenen völlig reinen, gesundkräftigen Quellen zu schöpfen, um unser Gefühl, unsere Phantasie gesund und kräftig zu erhalten, sie nicht über das zuträgliche, zugleich rein und echt künstlerische Maß hinaus zu verzärteln, zu verweichlichen und zu subtilisiren.

Londoner Theaterschau.

Die Herbst- und Wintersaison. — Mosenthal's „Deborah" im neuen Adelphi-Theater. — Byron's „Manfred" in Drury-Lane. — „Herr und Frau Matthews zu Hause". — Polyglotte Versuche. — „Un Anglais timide". — Burlesken. — Hr. Fechter als Beldemonio. — Keine Shakespeare'schen Stücke. — Zur Shakespeare-Feier. — Komité-Unwesen.

W.Th. — Die laufende Theatersaison wurde am 1. Oktober v. J. mit guten Versprechungen eröffnet. Soweit wir uns persönlich überzeugen konnten, sind sie von den Unternehmern auch gehalten worden. Am kühnsten und glücklichsten war ohne Zweifel Hr. Webster, Direktor des neuen Adelphi-Theaters, dadurch, daß er ein deutsches Drama, Mosenthal's „Deborah" unter dem Titel „Leah" in amerikanischer Bearbeitung auf die Bühne brachte. Die Kühnheit bestand in dem Versuch, ein so starkes Tendenzstück überhaupt in London in Scene zu setzen. Es soll uns jetzt nicht mehr wundern, in wenigen Jahren Lessing's „Nathan" über die Bühne gehen zu sehen, zumal er in Konstantinopel unter den Türken so viele Bewunderer gefunden, daß der Umstand hier Aufmerksamkeit erregt hat. Glücklich war Hr. Webster, eine amerikanische Schauspielerin zu finden, welche der Hauptrolle so mächtig war, daß sie dadurch sogleich zum Schwerpunkt des Stückes wurde. Miß Bateman erreicht in der That einen Grad von tragischer Kraft, wie wir im Laufe der letzten zehn Jahre an keiner englischen Schauspielerin beobachtet haben. In Folge dessen ist „Leah" das Stück der Saison geworden, hat bereits die hundertste Aufführung überschritten und wird wahrscheinlich das schöne Theater am Strand noch an vielen Abenden wie seither füllen. Die Bateman ist Amerikanerin und Leah ist ihre erste Rolle in Europa. Sie ist von mäßig schönem, großem Wuchse, hat regelmäßige, große Gesichtszüge und blondes Haar. Ihre Stimme ist klar, aber nicht von starkem Körper. Sie wirkt daher mehr durch Modulation in der Skala als durch Charakter und Wechsel der Maße. Dabei steuert sie mit Sicherheit an Klippen, wie dem gräßlichen Fluche, vorüber, und in der Versöhnungs- und Todesscene rührt sie durch süße Milde und die Hoffnung auf das gelobte Land Alles zu Thränen.

In Drury-Lane regt Hr. Phelps die Gemüther durch eine Aufführung von Byron's „Manfred" auf. Byron hat dieses Stück ein „dramatisches Gedicht" genannt. Er schrieb an seinen Verleger, als er es vollendet hatte, und beschrieb es „als ein wildes, meta-

physisches und unerklärliches Machwerk". „Beinahe alle Personen", fährt er fort, „sind Geister der Erde, der Luft oder des Wassers. Die Scene ist in den Alpen; der Held ist eine Art von Zauberer, welcher von einer Art von Reue gequält wird, deren Ursache halb unerklärt gelassen wird. Er geht umher und ruft diese Geister, sie helfen aber nicht. Zuletzt geht er in Person nach dem Wohnsitz des üblen Prinzips und ruft einen Geist, der ihm eine unangenehme Antwort gibt. Endlich findet man ihn sterbend in dem Studirzimmer seines Thurmes". Byron setzt dieser geringschätzenden Darstellung seines eigenen Machwerkes, die wir übrigens für richtiger halten, als all' die Salbaderei, die Jeffrey, Wilson, u. a. darüber ausgegossen haben, die Versicherung hinzu, daß er es ganz unmöglich für die Bühne gemacht habe. („I have at least rendered it quite impossible for the stage".) In verschiedenen Briefen wiederholt er, daß man nicht daran denken könne, dieses Stück aufzuführen, da er es unter dem Eindruck eines großen Abscheus vor der Bühne, namentlich der in Drury-Lane geschrieben habe. Alles dieses hat indessen „Manfred" nicht vor der Bühne gerettet. Denn vor beinahe einem Menschenalter wurde er bereits aufgeführt, und zwar mit Musik von Sir Henry Bishop, und jetzt hat sich wieder Hr. Phelps drei Monate lang mit der Rolle des Manfred abgequält und dieselbe Musik Bishop's wieder dazu spielen lassen. Der Name des Autors war genügend das große Haus Wochen lang zu füllen, wir sind jedoch fest überzeugt, daß die Mehrzahl der Besucher enttäuscht weggegangen ist. Wir selbst wohnten der Aufführung in Gesellschaft eines französischen Freundes, der viel Bühnenkenntniß besitzt, bei, und nur mit größter Mühe vermochten wir, unserm geduldigen und methodischen teutonischen Temperamente gemäß, unseren Freund, der Vorstellung bis zum Ende zuzusehen. Die Vorstellung der Hölle selbst war eine groteske Scene; der Hintergrund schmeckte stark nach den französischen Zeichnungen zu Dante. Nach dem Dichter sitzt Arimanes auf einer Kugel von Feuer. Er saß auch auf der Bühne auf einer halbkugeligen, gelbgefärbten Erhöhung, von der indessen unser französischer Freund meinte, es müsse wohl ein Schwefelklumpen sein. Die Anziehungskraft, welche das Stück besaß, lag, außer dem Namen des Dichters, wohl nur in seiner scenischen Ausstattung: Alpenwiesen und Hütten, Schneeberge und Mondschein, Grotten und Wasserfälle u. dgl. Das Spiel der Darsteller war, was es sein konnte, eine einförmige, ermüdende Deklamation. Dieses Stück bereitet Einen somit recht vor auf den Genuß einer Posse, und dieser wurde denn auch der Beifall zu Theil, der dem „Manfred" gänzlich mangelte. Wir würden diese Posse indessen nicht erwähnen, wäre sie nicht neu und äußerst originell. Ihr Titel ist: „Mein Herz ist im Hochland" und ihr Inhalt die Verlegenheiten zweier Londoner Stadtkinder, die sich in Hochländer-Tracht nach Schottland begeben hatten.

Im November kehrte Charles Matthews auf's Haymarket zurück, nachdem er zwei Jahre lang nur in einer eigens von ihm eingerichteten Abendunterhaltung mit dem Titel „Herr und Frau Matthews zu Hause" aufgetreten war. Die Unterhaltung war einem früheren Unternehmen seines Vaters nachgebildet. Zuerst schloß sie eine humoristische Lebensbeschreibung ein, zu welcher ein wechselnder Hintergrund die Scenen malte. Dieser Beschreibung waren Charaktere eingeflochten, darunter viele als große Erfolge der dramatischen Kunst gelten müssen. So der italienische Prediger, der neapolitanische Vorleser und der deutsche Posaunenbläser. Später verlor sich indessen Matthews in das Reich der übertriebensten Burleske und verlor dadurch rasch die schon von Anfang an nicht besonders große Gunst des Publikums. Er ging darauf im vergangenen Jahre nach Frankreich und zog aus seinen polyglotten Talenten dadurch Nutzen, daß er ein altes Lieblingsstück seiner Muse: „Kühl wie eine Gurke" (englisches Sprichwort für unverschämt) in französischer Sprache auf dem Théatre des Variétés in Paris aufführte. „Un anglais timide" war der Titel des Stückes; es wurde über vierzig Mal mit Erfolg gegeben. Nach der Rückkehr des Autors auf das Haymarket wurde dieses Stück dann als Merkwürdigkeit gegeben, um Neugierige anzulocken. Als Komödie hat die Posse wenig Werth. Mit Matthews als furchtsamem Engländer läuft die Sache indessen glatt ab und amüsirt das Parterre unendlich. Leider sah sich Hr. Buckstone veranlaßt auch der Burleske wieder Raum auf seinem Theater zu geben und Hrn. Ch. Matthews als Chor in „Extravaganza" „Das goldene Vließ", (einer Entstellung der Geschichte von der „Medea"), das Parterre amüsiren zu lassen. — Die Burleske durchdringt selbst die Theaterzettel und Hr. Buckstone überbietet darin sogar den Verfertiger der „Medea", Hrn. Planche. Doch scheint das burleske Element abgebaut zu sein, wie sich der Bergmann ausdrückt. Nach mehreren Wechseln ging daher der Eigenthümer des Haymarket-Theaters wieder zu der für sein Haus am besten passenden Komödie

über. Jetzt wird wieder allabendlich über die Dummheiten des „Lord Dundreary" gelacht.

Im Lyceum hat sich Hr. Fechter festgesetzt. Er arbeitet sich dort allabendlich durch ein langes Schauspiel, das unter dem Titel „Bel Demonio" eine wenigstens schon ein halbes Dutzend Mal, besonders in Frankreich dramatisirte Geschichte wieder aufwärmt. Dieser Umstand zeigt, daß der Gegenstand leicht und dankbar ist. Es geschieht genug auf den Brettern und fehlt besonders nicht an Mord und Todtschlag. Aimard's Novellen sind zahm im Vergleiche.

Von Shakespeare's Tragödien oder Komödien ist hier in Jahr und Tag keine über die Bretter gegangen. Die klassischen Helden und Heldinnen sparen sich wohl für die Zeit der dreihundertjährigen Geburtstagfeier des Dichters auf, welche im Laufe des Sommers in allen Landen stattfinden soll. In London hatte sich ebenfalls wie anderwärts ein Komité gebildet. Dieses bestand aus einer seltsamen Mischung von Leuten, die eher bekannt zu werden wünschten, als bekannt waren. Das Witzblatt „Punch" zeichnet sie als Pygmäen, die ihre Namen an das gigantische Bild Shakespeare's anschreiben und ankratzen. Der erste Schritt dieser Leute war, daß sie Männer wie den verstorbenen Thackeray aus ihrer Mitte ausschlossen. Dann beriethen sie, welche Art von Denkmal dem Dichter zu setzen sei. Ehe sie jedoch darüber zu einer Entscheidung gekommen waren, schlug jemand vor, man könne einstweilen die Nation um dreißigtausend Pfund ersuchen. Da andere frugen, wozu, antworteten wieder andere: für ein Denkmal, und wenn mehr eingehe, für ein Theater, und wenn noch mehr eingehe, für eine dramatische Lehranstalt, bis man zuletzt glauben mußte, diese Leute bildeten sich ein, es werde soviel Geld eingehen, daß man nicht wissen werde, was damit anzufangen sei. Da man nun zuerst die dramatische Lehranstalt und das Theater von dem der Nation vorzulegenden Budget ausschloß, zogen sich Hr. Tom Taylor und sein Anhang von dem Komité zurück und publizirten eine Art von Protestation. Da man auch ferner ausschließend verfuhr, wurde das Komité zur Klique und ist im Augenblick in einer ganz unwürdigen Lage. Jedenfalls hat es dem Zustandekommen eines größeren nationalen Denkmals viel Hindernisse in den Weg gelegt und die Anstrengungen der Komité's in den englischen Städten lokale Monumente und Feierlichkeiten zu Stande zu bringen und eine Wiederholung des nationalen Denkmals, das ja bereits in der alten Abbey existirt, zu verhindern, bedeutend unterstützt.

Schweriner Theaterbericht.

Die Hälfte der Saison. — Personalveränderungen. — Hr. v. Putlitz. — Das Repertoir.

Fr. — Ein Rückblick auf die Thätigkeit unserer Bühne in der ersten Hälfte dieses Winters veranlaßt uns zunächst, die eingetretenen Veränderungen im darstellenden Personal in's Auge zu fassen. Wir kommen dabei auf einen bereits früher in d. Bl. erwähnten Umstand zurück, nämlich auf den so häufigen Wechsel der Mitglieder, der selbstverständlich auf die künstlerische Entwicklung des Institutes unvortheilhaft einwirken muß, und der sich in diesem Umfang, in den bedeutendsten Fächern, fast alljährlich wiederkehrend, bei einer anderen mit ausreichender Subvention versehenen Bühne wohl schwerlich nachweisen lassen dürfte. — Für die durch den gleichzeitigen Abgang der beiden ersten Sängerinnen (der Fr. Roll-Mayerhöfer im Fach der dramatischen, so wie des Frl. Hänisch in dem der jugendlichen Gesangspartien) in ihren Grundfesten erschütterte Oper wurden die Damen Frl. Barn und Frl. Fließ engagirt. Hr. Waidmann, lyrischer Tenor, dessen Bleiben zweifelhaft war, ist der Bühne erhalten. Für kleinere Tenorpartien ist ein Hr. Lewinsky eingetreten. — Zum Personal des Schauspiels übergehend melden wir mit großer Freude das Engagement des Frl. Röckel; es ist dem vielversprechenden Talent der jungen Dame bei Veranlassung ihres hiesigen Gastspiels, in d. Bl. bereits die volle Anerkennung ausgesprochen worden und wir sind der Verwaltung für dies Engagement zu großem Danke verpflichtet, da durch dasselbe gerade die so fühlbare Lücke (das Fach der jugendlichen, namentlich jugendlich-tragischen Liebhaberinnen) im Damen-Personal ausgefüllt wird. Die Beliebtheit, deren sich Frl. Röckel seit der kurzen Zeit ihres Hierseins erfreut, der wesentliche Nutzen, den ihr Talent für das Repertoir schafft, zeugen für die Zweckmäßigkeit dieses Kontraktabschlusses. — Ein Motiv für das Engagement des Frl. Ehrenbaum aufzufinden, müssen wir denen überlassen, die in die Geheimnisse der Koulissenwelt eingeweiht sind, für uns vor der Bühne scheint weder ein Bedürfniß vorzuliegen, noch sind Talent und Mittel der Dame geeignet, ein Engagement und noch dazu eins, das sich mit Goethe's Gretchen einführt, an unserer Bühne zu rechtfertigen. Auch Fr. Bethge ist in das Personal aufgenommen worden. Für den abgegangenen jugendlichen Liebhaber Hrn. Patonay ist eine ziemlich ebenso unbedeutende Persönlichkeit, ein Hr. v.

Hozar engagirt, dessen Fähigkeiten noch zu sehr in der Entwicklung begriffen sind, als daß ihm größere Aufgaben übertragen werden dürften.

Ein Ereigniß von hoher Wichtigkeit war die Uebernahme der obersten Leitung unseres Hoftheaters durch Hrn. von Putlitz mit dem Beginne der Saison. Die Verdienste, die Hr. v. Putlitz als Dichter sich um das Repertoir der deutschen Bühne erworben hat, sind allseitig anerkannt und es hat der Name desselben einen so wohlberechtigt ehrenvollen Klang, daß wir hier auf die Bedeutung desselben nach dieser Richtung nicht weiter zurückzukommen brauchen. Wie wichtig der Einfluß eines so reich begabten Mannes auf das Institut und seine Entwicklung werden muß, ergibt sich von selbst, vorausgesetzt, daß nicht die bei Hofbühnen so häufig vorkommenden Hemmungen, — als da unter andern sind: die auf altes Herkommen pochenden Einrichtungen, die Vorrechte, die der Minderbefähigte sich zu erschleichen wußte, die Anforderungen eines einseitigen Geschmacks, dem aus gewissen Rücksichten Rechnung getragen werden muß 2c. 2c. — sich den individuellen Anschauungen des Bühnenlenkers entgegenstellen und allmählich dessen Eifer lahm zu legen drohen. Wir können indessen den Eintritt des Hrn. v. Putlitz immerhin auf's freudigste begrüßen. In wie weit die oben bezeichneten Engagements von den Bestimmungen des neuen Intendanten bereits abhängig waren, vermögen wir nicht zu entscheiden, wohl aber gibt die Uebersicht der gegebenen Vorstellungen von Anfang Oktober bis Ende Dezember v. J. einen Nachweis über die verfolgte Richtung.

Die Eröffnung am 1. Oktober brachte Lessing's „Nathan", eine würdige, in jeder Beziehung zu billigende Wahl, die noch für uns das besondere Interesse hatte, unsern mit Recht hochgeschätzten Charakterspieler Keller in der Rolle des Nathan zum ersten Male erscheinen zu sehen. Die Aufgabe erfordert bekanntlich einen tüchtigen Rhetoriker. Hr. Keller, von seinen äußeren Mitteln auf's günstigste unterstützt, ließ im Vortrage nichts zu wünschen übrig; der edle, in sich abgeschlossene Charakter, mit geistiger Ueberlegenheit in einfach prunkloser Weise auftretend, kam in seiner vollen, das Gemüth ergreifenden Wucht zur Geltung. Nächstdem gedenken wir mit voller Anerkennung der künstlerischen Leistung der Fr. Otto-Martineck als Sittah. Ein reizendes Bild anmuthsvoller Jungfräulichkeit entfaltete Frl. Röckel als Recha. Hr. Bethge gab den jungen Tempelherrn mit Verständniß und richtigem Ausdruck, Hr. Feltscher den Sultan genügend. — Mit anerkennenswerther Berücksichtigung von Schiller's Geburtstag wurde am am 10. November „Maria Stuart", neu einstudirt, gegeben; die Hauptrollen waren in den Händen von Fr. Otto-Martineck (Maria), Fr. Bethge (Elisabeth), Hrn. Bethge (Mortimer), Hrn. Feltscher (Leicester) 2c. Außerdem sind von den Schiller'schen Werken noch eine Aufführung des „Tell" und eine von „Wallensteins Lager" zu verzeichnen. Goethe erscheint nur mit einem Fragment des „Faust" (4., 5., 6. Akt) — um Frl. Ehrenbaum debütirend einzuführen — und dem kleinen Lustspiel „Die Geschwister", das durch die seelenvolle Darstellung der Marianne durch Frl. Röckel besonderes Interesse erhielt. Von Shakespeare endlich erhielten wir nur den hier oft gesehenen „Sommernachtstraum" und „Viel Lärm um Nichts".

Wir geben noch in gedrängter Kürze, um den Raum nicht zu überschreiten, eine Uebersicht der aufgeführten Novitäten. Vor Allem Halm's geistreiche, wenn auch in der Fabel an der Grenze des Erlaubten und Möglichen stehende Dichtung „Wildfeuer"; die Rolle des Grafen René gab Frl. Röckel, die Gräfin Mutter Fr. Otto-Martineck, den Marcel Hr. Bethge 2c. Ferner Gerstäcker's Drama „Der Wilderer", das sich jedoch keinen durchgreifenden Erfolg erringen konnte, so sehr es sich die Regie auch mochte angelegen sein lassen, durch entsprechende Einrichtung die dem Dichter mangelnde Einsicht in Betreff der Bühnen-Anforderungen auszugleichen. Gespielt wurde mit vielem Fleiß von Hrn. Keller, Frl. Röckel, Hrn. Otto, Hr. Feltscher 2c. Noch haben wir zu erwähnen die aus dem Französischen übertragene thränenreiche Empfindelei „Die Eine weint, die Andre lacht" und den „Goldbauer" von Ch. Birch-Pfeiffer. Bauernfeld's kerniges Schauspiel „Ein deutscher Krieger" gab eine passende Vorstellung für den 18. Oktober. Auch dieses Dichters Lustspiel „Die Bekenntnisse" behauptet sich neben manchem Neueren. Außer dem dreiaktigen Lustspiel „Die Verschwörer" von H. Hersch haben wir an Lustspiel-Novitäten nur einaktige unbedeutende Bluetten zu verzeichnen, wie „Die Liebesdiplomaten" von Henrion, „Der Dritte" von Benedix, „Telegraphische Depeschen" von Holpein. Das an vier Abenden stattgehabte Auftreten der Fr. von Bärndorf machte uns mit dieser renommirten Künstlerin bekannt und zwar in den Stücken: „Ein Glas Wasser", „Donna Diana", „Frauenkampf", „Der beste Ton", „Wenn Frauen weinen" und „Die Eifersüchtigen".

Die Oper begnügte sich damit, außer dem fest-

stehenden Repertoir noch zwei ältere Werke neu zu studiren: „Die Schweizerfamilie“ gab Frl. Flies in der Emmeline eine ihrem Talente entsprechende Aufgabe; in Donizetti's „Belisar“ vereinigten sich die bewährten Kräfte der HH. Arnold, André, Starke, sowie die der Damen Barn, Flies. — Tichatschek, der gefeierte Veteran, erfreute uns durch ein zweimaliges Auftreten als Masaniello und Tannhäuser.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

18—24. Februar: „Die Waise aus Lowood“ (Rochester: Hr. Barnay a. G.) — „Pitt und Fox“ (2 Mal). — „Eine vornehme Ehe“, Sch. in 5 A. nach O. Feuillet, neu (3 Mal). „Der Kaufmann von Venedig“.

Wir haben es uns zur Richtschnur genommen, so oft ein neues dramatisches Werk über die Bretter geht, nicht zuerst an uns zu denken und an das, was wir unter Umständen von einem Lustspiel, einem Schau- oder Trauerspiel verlangen möchten, sondern vorerst darnach zu fragen, was das neue Produkt selbst sein will, wofür es sich gibt, auf welche Resultate es damit abgesehen war und ob vor Allem Talent in dem Gebotenen steckt, Talent in Erfindung und Mache, in Form und Inhalt. Ob es sodann in dramaturgisch-ästhetische Kategorien etwas besser oder schlechter hineinpaßt, ob es Tendenzen irgend welcher Art verfolgt, ob es dem Geschmacke des linken oder des rechten Rheinufers, der Spreegefilde oder des Donauthales mehr oder minder zusagt, — das sind für uns Fragen zweiten, dritten Ranges. Was der Autor will, ist maßgebend, was er kann, entscheidend.

Wir haben es in Oktave Feuillet's neuem Stücke mit einem psychologischen Bilde zu thun, bei welchem die richtige Stimmung eine Hauptsache bildet. Es ist, wenn auch menschlich wahr, doch nicht von allgemein menschlichem Interesse, daher auch nicht allgemein verständlich, wenn man nicht von vorneherein in die richtige Stimmung versetzt wird. Es hat eine lokale (Pariser) Färbung in seinen Schilderungen, und ein exklusives Terrain, das der vornehmen Gesellschaft, dem seine Personen entstammen. Man brauchte nur den Leuten, die da mit ihren kleineren und größeren Leiden Aufwand machen, eine ernste Beschäftigung, eine Anzahl Pflichten, sammt Pflichtgefühl, zu geben, und sie wären kurirt, — so sehr entspringen alle ihre Neigungen, Leidenschaften, Liebhabereien, Fehlgriffe, ja selbst die Uebertreibungen ihrer besseren Gefühle dem leidigen Müßiggang. Ueberdies wurzelt der Mißstand der hier geschilderten „vornehmen Ehe“ eben auch zum Theil in den allgemeinen socialen Verhältnissen.

Zwischen Gontran de Bardes und seiner Frau Kamilla ist vor sechzehn Jahren eine Konvenienzheirath geschlossen worden, die eben so wohl gut als schlecht ausfallen konnte, eher noch gut, weil beide Theile nicht gewöhnliche Naturen sind; die aber doch schlecht ausgefallen ist, weil die Neigungen der beiden Gatten merklich auseinandergehen, die seinen auf heiteren Lebensgenuß gerichtet, die ihren auf kontemplative Schwärmerei. Durch gegenseitiges Entgegenkommen hätte das beiderseits ausgeglichen, hätten beide von Abwegen und Uebertreibungen zurückgehalten werden können. Gerade das aber haben beide versäumt, und eben so wenig haben sie sich auf Erfüllung ihrer sonstigen Pflichten besonnen (z. B. der Tochter gegenüber); die Folge sehen wir vor uns in dem Bilde, das der Dichter entrollt: sie — abgeschreckt durch seine theils scheinbare, theils wirkliche Gleichgiltigkeit, überdies angeeckelt von dem krassen Materialismus der sie umgebenden vornehmen Welt, — sinkt immer tiefer in gegenstandlose Träumerei und selbstgefällige Opferseligkeit; er, seinerseits von eben jenem Materialismus fortgezogen, durch kein starkes Pflichtgefühl, aber auch durch keine frohe heitere Stunde im häuslichen Kreise festgehalten, wendet sich innerlich ab von ihr, gibt sie verloren als eine unheilbare Schwärmerin, die schwärmen und seufzen und unglücklich sein will, und genießt sein Leben in flachen Zerstreuungen als halber Junggeselle.

Diese Charakter- und Stimmungs-Gegensätze beruhen, wie man sieht, und wie bei Feuillet fast immer, auf einem psychologischen Entwicklungsprozeß, welcher mehr novellistische als dramatische Elemente enthält. Den Fall dramatisch betrachtet, muß man sich wundern, daß erst nach sechzehnjährigem Zusammenleben jener Konflikt zum Ausbruch kommt, während man ihn in einer Novelle planmäßig, stufenweise hätte können reifen sehen. Indessen, der Autor hat vermuthlich im Sinne gehabt, den Uebergangsmoment im Alter einer noch jungen Frau, die aber schon eine fünfzehnjährige Tochter hat, als den gefährlich kulminirenden darzustellen.

Wie dem auch sei, der Konflikt ist einmal da, — die Stimmung in den ersten Akten muß ihn vorbereiten helfen, die Umstände führen ihn herbei, mit einem Male enthüllt sich der tief klaffende Gegensatz. Der

Herr Gemahl wird auf einer, übrigens wie es scheint, in seinen Augen ziemlich bedeutungslosen Untreue ertappt, die Frau Gemahlin wird ihrerseits überrascht inmitten der tugendhaften Abwehr einer Leidenschaft, die sie freilich schon zu nahe an sich heran kommen ließ. Sie hat so lange selbstgefällig sich gesehnt, bis endlich ihre Sehnsucht einen Gegenstand gefunden, — und sie sich hart am Abgrund stehen sieht. Jetzt aber gerade siegt ihre bessere Natur. Das unbestimmte Sehnen, die traumhafte Melancholie hatte sie schwach und schwankend werden lassen, die mit der bestimmten Leidenschaft an sie herantretende Gefahr — endlich etwas Positives — gibt ihr neue Kraft, die Kraft, gerade jene Leidenschaft, oder wenigstens ihre Ausschreitung zu bekämpfen. Sie spielt mit dem Feuer, sie zeigt sich aber auch fähig, es zu bewältigen.

Mit dem ersten Gefühle dieser Pflichterfüllung erwacht in ihrer Seele auch das Bewußtsein ihrer übrigen normalen Pflichten. Sie nähert sich liebevoll ihrer Schwiegermutter, ihrer Tochter, ihrem Gatten, und wird — wie psychologisch richtig, wie menschlich wahr! — jetzt wo sie umkehren will, überall zurückgestoßen, und eben jetzt, da sie höchst tugendhaft ihren Anbeter verabschiedet, von ihrem Manne mit demselben überrascht.

Nun pulsirt die Situation in fieberhaften Schlägen, Gontran und Kamilla sind gleichzeitig beide Ankläger und Angeklagte; er braust auf in dem Gefühl des beleidigten Stolzes, in der Meinung, nur wenig Unrecht begangen zu haben, und durch die Art, wie sie sich ihm seit Jahren entfremdet hat, tief gedemüthigt und herabgesetzt zu sein, — sie hebt stolz das Haupt im Bewußtsein eben erfüllter Pflicht, und senkt es verzweifelnd im Gefühle jahrelanger pflichtvergessener Hingabe an eitle Träumereien. In Thränen und in Zornausbrüchen macht sich beiderseits Bahn, was beide jahrelang gegeneinander auf dem Herzen gehabt. Beide sind schuldig, — beide aber läutern sich im heftigen Seelenkampf und beweisen, daß eine edlere Regung in ihnen überwiegt.

Einen merklichen Fehler von Seite des Autors müssen wir es nennen, daß bei Gontran dieser läuternde Kampf weder hinlänglich vorbereitet, noch deutlich genug durchgeführt wird, und daß die schließliche Versöhnung keine vollständig genügende ist. Diese Versöhnung ist zwar momentan sehr hübsch motivirt durch die guten Lehren, welche unsere beiden Helden dem jungen Paare auf den Lebensweg mitgeben; der eigentliche Charakter ihrer Wiedervereinigung ist aber entschieden eher der einer Transaktion, als eines innerlich dauerhaft erneuten Bündnisses. Bauen sie sie doch auf gegenseitiges Ertragen der gegenseitigen Schwächen mehr als auf das endliche Erkennen der beiderseitigen Vorzüge!

Mit meisterhaften Zügen hat der Dichter besonders die Frau gezeichnet. Während bei Gontran auch noch am Schluße das Gefühl seines Unrechtes jedenfalls stärker hervortreten mußte, — sehen wir in der weiblichen Hauptgestalt die leibhaftige „femme incomprise“ mit ihrem warmen, liebebedürftigen Herzen, mit ihrem Gefühl des Alleinstehens, mit ihrem in sentimentaler Beleuchtung schimmernden Müßiggang, den sie durch gelegentlichen Kirchenbesuch, durch Akte der christlichen Nachsicht (gegen die Tochter des Portiers), durch dunkles Anstreben eines unmöglichen Ideals auszufüllen sucht, während sie das Allernächste übersieht — außer ihrem Mann doch mindestens ihre Tochter, zunächst ihre Mutter und Schwiegermutter, ihr Haus u. s. w. — was Anspruch hätte auf ihre unterstützende, fördernde, bildende, leitende Thätigkeit.

Die übrigen Personen vervollständigen theilweise in interessantester Weise das zeitgemäße, modern aristokratische Pariser Lebensbild, — lauter lebendige Naturen, die aber im Nichtsthun geistig verkümmern, und sich nur durch allerlei Frivolitäten theils geistreicher, theils alberner Art, ihr Leben fristen. Bei Erwähnung der Darstellung kommen wir auf die Einzelfiguren zurück. Der Besprechung des Stückes aber wollen wir hier noch wiederholt die Bemerkung beifügen, daß der französische Dichter es meisterhaft verstanden hat, über sein Gemälde eine Stimmung auszubreiten, — die Stimmung von Leuten, die theils mit trostloser Zerstreuung, theils mit unverstandenen Seufzern umhergehen — eine Stimmung, auf die es eben auch bei der Darstellung vorzugsweise ankommt.

Dieses schwer zu beschreibende Moment, der Ausdruck unberechenbarer Seelenschwingungen, der in Mienen und Bewegungen, in Blicken und Betonungen ergänzen soll, was dem Texte fehlt, was der Autor errathen und zwischen den Zeilen lesen lassen wollte, — dieses Moment entfiel im Burgtheater fast ganz und gar *), so daß die Katastrophe im dritten Akte nicht so natürlich einzutreten schien, wie sie dem Leser des Originals, der sich jener Stimmung in den zwei ersten Akten willig hingegeben, entgegentritt. Es war uns durchwegs, als hätten unsere Schauspieler theils den

*) Wenigstens bei der zweiten Vorstellung, nach der wir berichten.

richtigen Ton für ihre Rollen von vornherein verfehlt, theils als suchten sie ihn ängstlicher festzuhalten, als es der künstlerischen Freiheit ihrer Leistungen zuträglich sein konnte.

Selbst Frl. Wolter, die doch für derlei sentimentale Aufgaben entschieden begabt ist, dringt hier nicht bis zu dem Kerne ihrer Aufgabe. Sie spielt die Kamilla fast zu bescheiden. Etwas mehr Wärme, mehr Exaltation hätte ihr nicht geschadet, die langverhaltenen Seufzer konnten immerhin etwas lauter zum Himmel dringen, das namenlose Sehnen und romanhafte Schwärmen mit mehr, wenn auch konventionellem Pathos getränkt werden. Viel zu trocken war Frl. Wolter im Anfange des zweiten Aktes. Die Schwärmerin muß hier, den Salonbesuchern gegenüber, sofort auch die lächelnde Salon-Empfangsmine annehmen. Am besten gelang ihr der Ausdruck jener getheilten Empfindungen der Leidenschaft und der Pflichttreue, Trevelyan gegenüber, im zweiten und dritten Akte. Auch späterhin fand sie, jedoch nur vereinzelte Momente leidenschaftlicher Wirkung; der fünfte Akt ist in ihrer Darstellung sehr matt.

Auch Hr. Fichtner ist als Gontran, nach unserer Meinung, nicht was er sein sollte. Weder der leichtblütige Aristokrat, noch der Mann von durchdringendem Geist, weder der beleidigte, noch der versöhnte Ehemann tritt in seiner Darstellung bedeutsam und imponirend, wie man es erwartet, zu Tage. Freilich hat es der Autor selbst nicht recht verstanden, jene verschiedenen Elemente, welche in dieser Rolle enthalten sind, in einen Brennpunkt zusammen zu fassen, und freilich eignet sich die schlichte Einfachheit und sanfte Schönheit des Fichtner'schen Darstellungsstyls nur wenig zur Bewältigung einer Aufgabe, die bald mit feinem Weltmannstakt, bald mit phrasenhaft konventionellem Pathos die Situation beherrschen soll. Bei einem Künstler wie Hr. Fichtner, versteht es sich übrigens von selbst, daß seine Darstellung in vielen Punkten die gediegenen Eigenschaften, die so hoch an ihm zu schätzen sind — vor allem jenes schöne Ebenmaß in Geberden und Vortrag — wohlthuend hervortreten ließ.

Die übrigen Rollen sind nicht so bedeutend, wie die beiden besprochenen, immerhin aber bedeutend genug, um sehr gut gespielt oder arg vergriffen zu werden, welches letztbezeichnete Schicksal ihnen denn auch zum Theil an der Burg widerfahren ist.

Da ist z. B. vor Allem der interessante Irländer Trevelyan, den Hr. Sonnenthal als bleichen Gedankenhelden und reflektirenden Phlegmatiker auffaßte, während Feuillet ihn doch ungemein heißblütig, schnell inflammabel, von fast kindisch rascher Expansionskraft schildert. Da ist ferner der brave Ironiker Cousin Achill (in der hiesigen Bearbeitung Hektor), dessen Heiterkeit gepaart mit innerer Tüchtigkeit das ganze Stück erfrischend durchziehen soll, und der in Hrn. Baumeister's Händen zu einem ziemlich griesgrämigen und recht plumpen Burschen verarbeitet wurde. Da ist weiter das fünfzehnjährige Mädchen, eine nette Erscheinung mit ihrer gedankenlosen Putzsucht, ihren „positiven" Berechnungen und ihrer schließlichen Umkehr zur Wahrheit und zur echten Poesie, welche von Frl. Mathes äußerlich zwar sehr nett, aber mit erzwungener Naivetät gespielt wird, mit vielfach zu absichtsvollem Betonen (im ersten Akte z. B.) von Reden, die nur ganz leicht hingehaucht werden sollten. (Daß Frl. Mathes konsequent Coussin statt Cousin spricht, das hätte ihr die Regie auf der Probe sagen sollen.) Da sind endlich die beiden Großmütter, von welchen die eine ihre aristokratische Steifheit mit mehr Noblesse, die andere ihre Welt- und Putzsucht mit mehr Lebendigkeit ausschmücken könnte. Wir sind weit entfernt zu behaupten, daß alle diese Rollen schlecht gespielt wurden, aber von den Intentionen des Dichters zum mindesten schienen sie uns weit entfernt. Am meisten befriedigten uns Hr. Gabillon, der den Seillanes mit vieler Lebendigkeit spielte, und Frl. Baudius, die ihre erröthende Kokette mit einem ganz hübschen Anflug von Charakteristik anlegte.

Die Verdeutschung des Feuillet'schen Stückes ist eine im Ganzen allen Anforderungen entsprechende. Nur einige Spuren eines „bearbeitenden" Eingriffes in das Original müssen gerügt werden. Es ist doch gewiß eine einigermaßen plumpe Auffassung, wenn auf das Embonpoint des Cousin Hektor, welches im Original ein Mal berührt wird, in der Uebersetzung mehrfach recht absichtlich possenhaft hingewiesen wird. Ein grober Mißgriff ist aber ferner die willkürliche Aenderung, daß hier Hektor von vornherein den Trevelyan als für Kamilla gefährlich fürchtet und Trevelyan seinerseits angeblich schon früher durch Hektor auf Kamilla aufmerksam geworden ist. Der französische Autor geht viel naiver und in seiner Naivetät viel poetischer zu Werke. Er läßt Hektor (Achill) sich fürchten vor irgend einem gefährlichen Unbekannten, den er nicht kennt, er läßt Trevelyan, ganz ohne Rücksicht auf schon erfahrene Beziehungen, sich an dem Anblick des Parkes, des Tisches und des Körbchens mit dem Arbeitszeug, an den Spu-

ren des stillen Waltens einer weiblichen Seele, begeistern und emporlodern. Das ist gerade ein feiner, stimmungsvoller Zug, den man nicht hätte beseitigen und durch so platte Prosa ersetzen sollen.

Die Vorstellung war sorgfältig in Scene gesetzt, wenn auch mitunter ein rascheres Tempo, und, wie gesagt, ein stimmungsvolleres Betonen der Situation erwünscht gewesen wäre, und die Duellscene mit mehr Ernst in den Details hätte behandelt werden können.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

A. Kuhn, „Schiller's Geistesgang". Mit einem Porträt. Berlin, Mylius. 1863.

R. Z. Ohne Zweifel ist obige Schrift durch die bekannte Preisfrage der Wiener Akademie hervorgerufen, und daher mit den Schriften von Tomaschek und Twesten nahe verwandten Inhalts. An eine allgemeine Einleitung, welche den Entwicklungsgang der Philosophie von Descartes bis auf Kant in einer Art zu beleuchten versucht, die man kaum mehr als nothdürftig nennen kann, folgt im ersten Abschnitt die „Periode der jugendlichen Anschauungen und Wirkungen des Dichters", deren Abschluß die Künstler bilden; im zweiten die „historische und philosophische Periode", die mit den Horen, und im dritten die „dramatische Reise, Periode der Klassicität", welche mit dem Charakterbild Schiller's schließt. An literarischem Fleiße hat es der Verfasser nicht fehlen lassen, obgleich ihm nichts destoweniger namhafte Vorarbeiten, welche Schiller'n längst vorher die Stelle eines „Vaters der Aesthetik als Wissenschaft" angewiesen haben, unbekannt geblieben zu sein scheinen. Die Auszüge aus den philosophischen Abhandlungen leiden an übergroßer Breite; der Kernpunkt, die klassische Stelle des XXII. Briefes über die ästhetische Erziehung des Menschen, welche das Kunstgeheimniß des Meisters in die Vertilgung des Stoffs durch die Form setzt, wird zwar angeführt (S. 242), aber nicht als Angelpunkt des gesammten ästhetischen Glaubensbekenntnisses Schiller's erkannt; das Verhältniß Schelling's zu Schiller ist verfehlt aufgefaßt (S. 258), denn für diesen blieb der ästhetische Gemüthszustand, den Schelling als seiend setzte, jederzeit bloßes Ideal. In der ästhetischen Kritik folgt der Verfasser vornehmlich Julian Schmidt; im Charakterbild Schiller's hebt er neben dem „Manne" den Dichter, Geschichtschreiber und Philosophen in demselben hervor, ohne sonderlich Neues oder Bedeutendes zu bringen. Unter den Beilagen ist das neue „Schillerbild", dessen Photographie dem Buche beigegeben ist, angeblich nach einer Originalzeichnung von F. Bolt aus dem Jahre 1804 und im Besitz des Bildhauers Entres, die interessanteste. Es zeigt nach dem Ausdruck von Schiller's Tochter, der Freifrau v. Gleichen-Rußwurm, ein „Plateau der Nase, welche nicht so adlermäßig, wie auf den meisten Schillerbildchen ist", und welche auch ihr, dem Großvater sehr ähnliche Sohn an sich haben soll. Als einziges Bildniß des Dichters aus dessen letztem Lebensjahre ist die geistvolle Bleistiftskizze, die Schiller's heiterem Aufenthalt in Berlin ihren Ursprung verdankt, von nicht geringer Bedeutung.

Korrespondenz-Nachrichten.

pp. Olmütz. (Theater. Oper. Böhmische Vorstellungen. Musikverein.) Meyerbeer's „Dinorah" übt eine fortwährende Anziehungskraft auf die hiesigen Theaterbesucher aus; sie hat bereits zehn Wiederholungen erlebt. Nach mehrjähriger Unterbrechung wurde der „Prophet" drei Mal und erst kürzlich Auber's komische Oper „Der Antheil des Teufels" gegeben. Die erste Aufführung des „Propheten" mit erhöhten Eintrittspreisen ist gänzlich verunglückt; Ueberstürzung der Vorbereitung und andere ungünstige Umstände trugen die Schuld an diesem Unfalle; bei den weiteren Aufführungen suchte man die Uebelstände möglichst zu beseitigen, so zwar, daß die Oper im Laufe der Saison das Haus noch mehrere Male füllen dürfte. Die Theatervorstellungen, welche keine Oper bringen, sind in letzterer Zeit eigentlich nur von den Abonnenten besucht, und dienen dazu, um die Abende auszufüllen, ohne ein bemerkenswerthes Interesse in Anspruch zu nehmen. — Außer dem dreiaktigen Lustspiele „Eine kranke Familie" und der einaktigen Posse „Dreizehn Mäntel" bot das Repertoir seit dem 1. Jänner d. J. keine Novitäten. — Zu erwähnen bleibt noch, daß die Direktion den Wünschen der slavischen Bevölkerung der Stadt und Umgebung dadurch nachzukommen suchte, daß an zwei Sonntag-Nachmittagen Theatervorstellungen in böhmischer Sprache veranstaltet worden sind. Da von den hervorragenderen Schauspielkräften nur wenige der böhmischen Sprache mächtig sind, so mußten die Rollen aus dem untergeordneten Personale besetzt werden. Uebrigens waren beide Vorstellungen zahlreich besucht und das genügsame Publikum ermunterte die Darstellenden mit reichlichem Beifall. — In dem Wirken des Olmützer Musikvereins ist ein erfreulicher Fortschritt zu registriren, indem seit dem Beginne des Vereinsjahres eine frische Regsamkeit in der Leitung bemerkbar ist. Durch das Aufgeben unhaltbarer Ansichten und Ideen, an denen man früher mit starrer Konsequenz festhielt, wird der Verein viel gewinnen. Die Vereinskonzerte bieten ein erhöhtes Interesse, indem, wie dies vor Kurzem geschehen, hervorragende Künstler und andere, dem Verein selbst nicht als Mitglieder angehörige, musikalische Kräfte beigezogen werden, und in der Anordnung der musikalischen Produktionen wie in dem Feststellen der Programme zu denselben ein gewisses System und mehr Ordnung eingeführt ist, so zwar, daß die nöthigen Vorbereitungen zur Aufführung grösserer Tonwerke, in der gehörigen Zeit und mit mehr Sorgfalt und Ueberlegung getroffen werden, als es bisher der Fall gewesen. Ein weiterer Fortschritt besteht darin, daß die Musikschule, welche sich seit mehreren Jahren auf die

Ertheilung des Unterrichtes im Gesange allein beschränkte, erweitert und daß von der Vereinsleitung auch die Gewinnung und Ausbildung anderer musikalischer Kräfte angestrebt wird. Vom 1. März d. J. angefangen wird ein Violin-Unterricht eröffnet, wobei nach Maßgabe der sich meldenden Schüler die erforderliche Unterrichtszeit bestimmt, und die Unterweisung nur an Gruppen von höchstens vier Zöglingen ertheilt werden soll. Das Unterrichtsgeld ist so mäßig gestellt, daß selbst minder bemittelte an dieser musikalischen Ausbildung Theil nehmen können. Zu wünschen wäre nur, daß der Verein einen permanenten Musik-Dirigenten besäße, welcher durch tüchtiges Einstudiren, durch sorgfältig geleitete Proben das Unternehmen unterstützt und das Orchesterpersonale gewöhnt, mit Ernst und Liebe für die Sache an die aufzuführenden Tonwerke zu gehen. Im nächsten, am Palmsonntage stattfindenden Konzerte kommt Händel's Oratorium „Judas Makkabäus" zur Aufführung.

F. **Prag.** (Heiterer Abschied der Direktion. Opernparodie. Neue Lustspiele. Reprisen. Die Darstellung.) Die Direktion Thomé bemüht sich bei ihrem Abgange dem Publikum nur heitere Erinnerungen zurückzulassen; wir schließen dies daraus, daß das gegenwärtige Repertoir nur dem komischen Genre, sei es Lustspiel, Posse oder Burleske, angehört. Am frühesten hat die Oper den Platz geräumt; sie figurirt nur noch als Einschubsvorstellung. Ja gleichsam als Gegenstück wurde Offenbach's musikalisch-parodistische Burleske, „Die schöne Magellone" zum ersten Male aufgeführt, weder dem Texte, noch der Komposition nach ein glänzendes Werk. Elemente der verschiedensten Art, nur nicht das des echten Humors, sind hier aufgehäuft, ein Konglomerat von halb bizaren, halb abgeschmackten Einfällen, soll ein würdiges Substrat des talentvollen Komponisten bilden, der auch wirklich diesmal seine erprobte Begabung ganz verläugnete. Das schwache Produkt wurde mit Sorgfalt inscenirt, die Darstellung war eine sehr gelungene, gleichwohl war der Erfolg mit Ausnahme des eingelegten Ballets ein geringer. Eine zweite Novität und zwar eine, die noch nirgends sonst gegeben wurde, ist heimischen Ursprungs, nämlich „Grob und vergeßlich" oder „Die seltsame Testamentsklausel", Lustspiel in 4 Akten von C. A., aufgeführt am 20. Februar. Der erste Titel rührt von zwei Charakteren des Stückes her, der zweite von der Grundidee, vermöge welcher zur Erlangung einer Erbschaft die Auffindung eines Hausherrn, der seine Parteien noch nie gesteigert hat, als Bedingung aufgestellt wird. Den Titeln nach zu schließen sollte das Stück zur Hälfte ein Charaktergemälde, zur anderen Hälfte eine Posse sein; jedoch die Charakteristik des als grob Geschilderten ist ganz fallen gelassen und der Vergeßliche in abnormen, wenig treffenden Zügen skizzirt. Demnach gehört das Stück eigentlich der Posse an. Eine gewisse Frische der Behandlung, welche freilich oft dem absichtlichen Effekte huldigt, eine Anhäufung von witzigen Anspielungen sind, abgesehen von der guten Grundidee, die Vorzüge des „Lustspiels", welche dagegen von den Mängeln stark übertroffen werden. Die ganze Anlage zeugt von mangelhafter Routine; der Verfasser will über das Problem Molières, einen Charakter zu schildern, hinausgehen, und zwei ganz verschiedene Figuren gestalten und überdies noch einen für eine besondere Posse ausreichenden Stoff bewältigen, und für diese gewaltige Aufgabe bringt er nicht viel mehr mit, als einen ziemlichen Aufwand von Witz. Aus diesen gemischten Eindrücken, die der Zuhörer empfängt, aus dem steten Streben, der Spannung Nahrung zu geben, ergibt sich für die ganze Handlung und die Hauptfiguren ein sehr geringes Resultat; das Ganze vermag nur ein flüchtiges Interesse zu gewähren. Auch die Sprache ist für ein Lustspiel nicht gewählt genug. Die Darsteller gaben sich alle Mühe, aus den vom Dichter gegebenen Andeutungen und hingeworfenen Zügen feste Gestalten zu bilden, besonders Hr. Hallenstein, der wenigstens mimisch grob erscheinen wollte; der Erfolg war matt. Demnächst ist die Aufführung zweier anderer Stücke hiesiger Dichter zu erwarten, nämlich „Das Gelübde" von Karl Egon Ebert und „Die Kompromittirten" von Julius Rohen. Neueinstudirt wurden Stücke von drei der besten deutschen Lustspieldichter, von Kotzebue „Die deutschen Kleinstädter", von Benedix „Das bemooste Haupt", endlich von Bauernfeld „Großjährig". Kotzebue kam am schlechtesten weg; man hatte schon im vorigen Jahre mit dem „Rothmantel" einen mißlungenen Versuch gemacht, nicht besser gelang das Experiment mit den veralteten „Deutschen Kleinstädtern". Entschiedenen Erfolg hatten die beiden anderen Stücke, welche ein besonderes Interesse dadurch erregten, weil sie gewisse freiheitliche Momente, freilich noch nicht vollkommen entwickelt, enthalten. „Das bemooste Haupt" gab Hr. Sauer zu seinem Benefiz, und die Beliebtheit des talentvollen Darstellers, dessen baldiger Abgang nur zu bedauern ist, erzeugte in Verbindung mit dem früheren Verbote des Stückes einen außerordentlichen Andrang zu dieser Vorstellung. Das Schauspiel selbst ist vorwiegend Rührstück und gewinnt erst durch das treffend geschilderte Studentenleben, sowie durch die bestimmt gezeichneten Gestalten Alsdorfs und seines Wichsiers eine größere Festigkeit; diese Figuren wurden von den HH. Sauer und Hassel höchst gelungen und charakteristisch gegeben. Noch durchgreifender war die Wirkung des Lustspiels „Großjährig", welches Hr. Karl Dietz als letzte Benefizvorstellung gab; denn Hr. Dietz zieht sich nach dreißigjähriger Thätigkeit von der Bühne zurück. Die nur schwach verhüllte Tendenz, die einfache, natürliche Entwicklung, die tüchtigen Charaktere, sowie die ganz angemessene Darstellung erhielten das Publikum bis an's Ende in beständiger Spannung. Die HH. Dietz (Schmerl) Oberländer (Blase) und Sauer (Baron), sowie Frl. Raabe (Auguste) bildeten ein wohlgerundetes Ensemble.

Kleine Chronik.

Hermann Marggraff †. Am 11. Februar starb in Leipzig der als Dichter, Literarhistoriker und Kritiker bekannte Schriftsteller Dr. Hermann Marggraff. 1809 in Züllichau geboren, sehen wir ihn nach absolvirten Universitätsstudien an verschiedenen Orten thätig; zuerst als Redakteur des „Altonaer Merkur", dann in Augsburg als Mitarbeiter der „Allgemeinen

Zeitung", in Frankfurt a. M. als Redakteur der „deutschen Zeitung" und zuletzt in Leipzig, wo er die bei Brockhaus erscheinenden „Blätter für literarische Unterhaltung" redigirte. Der Theaterwelt stand er durch mehrere dramatische Arbeiten im Theaterlexikon, welches er im Vereine mit Herloßsohn herausgab, und als Kritiker nahe. Auch die „Recensionen" zählten ihn zu ihren Mitarbeitern, indem er für sie sowohl Berichte über die Leipziger Theaterzustände als auch Artikel über selbständige Fragen schrieb. Trotz seiner angestrengten Thätigkeit konnte er es nicht dazu bringen, seiner Witwe und seinen zehn Kindern eine sorgenfreie Existenz zu sichern.

Komponist Veit †. Er starb am 16. Februar in Leitmeritz, wo er als Kreisgerichtspräsident angestellt war. Ein bedeutender Theil seiner komponistischen Thätigkeit gehörte der Kirchenmusik, auf welchem Gebiet er u. A. eine große Messe schrieb. Außerdem veröffentlichte er viele Lieder und Klavierstücke, eine nicht geringe Zahl Streichquintette, eine Symphonie, welche vor Jahren in Leipzig mit großem Beifall aufgeführt wurde, und eine Ouvertüre.

„Die neue Richtung in der Musik". Unter diesem Titel hat der bekannte musikalische Schriftsteller Louis Köhler eine Broschüre erscheinen lassen (bei J. J. Weber in Leipzig), deren Tendenz auf eine Vermittlung der neueren Parteikämpfe ausgeht, jedoch mit ziemlich markirter Hinneigung zur sogenannten „neudeutschen Schule". — Wir kommen auf den hochwichtigen Gegenstand ausführlich zurück.

O. Feuillet's „Montjoye", über dessen Aufführung in Berlin den „Recensionen" ausführlich berichtet wurde, hat in Paris bereits die 110. Vorstellung erlebt. Der über sechzig Jahre alte Lafon spielt die Titelrolle unermüdlich Abend für Abend fort. Lafon ist es auch, der in der Tentation („Eine vornehme Ehe") 1860 die Rolle des Gontran kreirt hat. Die Scenirung von „Montjoye" in Berlin ist übrigens, wie man uns mittheilt, bis auf Möbelstoffe und Bedienten-Livréen und bis auf die Bärte der Schauspieler, genau der Pariser Original-Aufführung nachgemacht.

Geister-Erscheinungen in Moskau. In dem Ballet „Die Salamander" erfreuen sie sich eines immer steigenden Erfolges beim Publikum, und mit jeder Vorstellung vervollkommnen sie sich in der Deutlichkeit der Zeichnung und der Beleuchtung.

Ein Flußtheater ist die neueste Spekulation, welche aus der neuen französischen Theaterfreiheit hervorging. Man beabsichtigt nämlich ein schwimmendes Theater für die Uferbewohner der Saone und Rhone zu bauen. Dasselbe soll aus drei Fahrzeugen bestehen, wovon eines die Bühne, eines den Zuschauerraum und eines die Truppe trägt. An passender Stelle angekommen, werden die drei Fahrzeuge mit ihren Bretterseiten aneinander befestigt, so daß das Mittelschiff die Bühne bildet, das hintere zugleich als Garderobe und Bühnenverlängerung dienen kann.

In Paris kam am Ambigu-Theater ein neues historisches Drama „Der Sohn Karl's V." von Viktor Séjour zur Aufführung.

Das achtzehnte Gewandhauskonzert in Leipzig am 18. d. M. brachte: „Die Nixe" von A. Rubinstein und „Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards" von Hiller, beide für Alt-Solo, weiblichen Chor und Orchester; Mendelssohn's vierte (A-dur) Symphonie, Schumann's „Manfred-Ouvertüre" und Beethoven's vierte (B-dur) Symphonie.

In Köln hat das vom Narren-Landtage im Stadttheater veranstaltete Damen-Komité am 30. v. M. stattgefunden und zwar mit brillantem Erfolge. Ein wahrer Beifallsturm erfolgte, als der Präsident des Narrenlandtages dem in der Prosceniumsloge weilenden Theaterdirektor, Hrn. Ernst, das Diplom als Ehrenmitglied des Narrenlandtages mit passender Ansprache, namentlich aber mit dem Bemerken überreichte, daß derselbe sich schon längst als Narr bewährt habe, am glänzendsten aber dadurch, daß er der Narr gewesen sei, das Theater in Köln zu übernehmen, wobei jedoch gebührend hervorgehoben wurde, daß Hr. Ernst seinerseits das Kölner Publikum nicht zum Narren halte.

In Graz sind am 15. d. M. Hebbel's „Nibelungen" zum Benefice des Frl. Schweigert über die Bretter gegangen. Die Aufführung war von Seite der Beneficiantin eine durchdachte, im würdigsten Style gehaltene Leistung, die den Geist der Dichtung wiedergab; Hr. Weise als Siegfried war zu modern weich, sonst entsprechend, bei allen Uebrigen mußte der Wille für's Werk gelten. — Frl. Epstein gastirte hier bisher in der „Grille" und in den „Erziehungsresultaten" unter großem Beifall des Publikums, aber getheiltem der Kritik. Die Naturtöne der Empfindung fehlen, und lassen sich durch die Anmuth der Erscheinung nicht ersetzen. — Am 14. d. M. deklamirte das Fräulein in einem in der Ressource für die Verwundeten abgehaltenen Konzerte. — Sonntag den 21. d. M. veranstaltete Fr. v. Müllenau ein Konzert für die Verwundeten, in welchem der Hofschauspieler Hr. Lewinsky zwei Piecen deklamirte.

Lokales.

Das siebente philharmonische Konzert am letzten Sonntage brachte zum Anfange die für Wien neue Ouvertüre zu Shakespeare's „Julius Cäsar" von Schumann, darauf das herrliche Beethoven'sche Tripelkonzert in C-dur für Klavier (Hr. Epstein), Violine (Hr. Hellmesberger) und Violoncell (Hr. Schlesinger), ferner die brillante, jedoch recht äußerliche, Berlioz'sche Ouvertüre zum „Römischen Karneval", endlich Mozart's Es-dur-Symphonie. Dem Dirigenten sowohl als den Mitwirkenden ward reicher Beifall für die treffliche Vorführung der Tonwerke zu Theil; vor Allem verdient Hrn. Schlesinger's ebenso formvollendete als feinbeseelte Wiedergabe des schwierigen Celloparts in dem Beethoven'schen Konzert die lebhafteste Anerkennung.

Konzerte. Der Pianist Hr. Bendel hat nicht nur ein zweites Konzert gegeben, sondern auch bereits ein drittes angekündigt. Hr. Bendel erntet allseitige Anerkennung für sein korrektes Spiel und auch für seine beachtenswerthen Kompositionen. — Hr. Tausfig kündigt bereits sein viertes Konzert an. — Ein anderer Pianist, Hr. v. Beliczay, hatte sich seitens unserer gestrengen Tageskritik im Allgemeinen keines Beifalls zu erfreuen. Nur der Referent des „Wanderer"

spricht sich, namentlich über seine Kompositionen, etwas günstiger aus. Die Violinistin Frl. Deckner, deren Konzert am Abende des 25. d. M. stattfand, bezeigt allerdings eine nicht unbedeutende technische Fertigkeit, welche jedoch noch nicht consolidirt, und in das richtige Verhältniß zu ihrer Kunstaufgabe gestellt ist, eine schöne und elegante Bogenführung, ihr Ton ist nicht ohne Schmelz und Ausdruck, allein er entbehrt der Kraft und Fülle, sowie ihr Spiel im Allgemeinen den warmen Hauch poetischer Empfindung. Ihre Vorträge haben daher mehr den Anstrich von Kunststücken als den Charakter echt künstlerischer Kundgebungen. Sie excellirte deshalb in diesem Konzerte nur vorzugsweise in einem ungarischen Paradestücke „Éljen Czárdás“ von Ridley Khone, während ihr Vortrag von Beethoven's A-moll-Sonate op. 23, welche sie mit Hrn. Dunkl spielte, kaum annähernd befriedigte. In der von ihr zuletzt gebrachten Fantasie über „Lucca“ von Bazzini wußte sie sehr wirksame Momente herauszustellen, ohne daß sie jedoch dem bravouräsen Theile des Tonstückes nach allen Seiten hin vollkommen gerecht zu werden vermochte. Uebrigens erzielt die Dame vielen aufmunternden Beifall. — Hr. Röder, welcher eine Phantasie über Motive aus „Linda“ eigener Kompastition auf dem Fagotte vortrug, erwies sich als ein bedeutender Künstler auf seinem Instrumente, dessen mindere Geeignetheit zum Konzertspiele er dadurch zu widerlegen bemüht war, daß er die Kantilene, die Glanzseite desselben, in den Vordergrund stellte und bei den Passagen die scharfgezogene Grenze nicht überschritt, wo das Lächerliche hart an das Ernste streift, Frl. Bettelheim gab diesem Konzerte durch ihre Gesangsvorträge noch ein besonderes Lustre.

G. **Im Carltheater** wurde ein Versuch mit der Reprise von Kaiser's „Frau Wirthin“ gemacht, der jedoch nur theilweise gelang. Frl. Müller's Spiel ist ein zu äußerliches, als daß sie im Stande gewesen wäre, die Rolle der Cilli, die sich durch eine ganze Stufenleiter von Gefühlen hindurch bewegt, zu bewältigen. In den zwei Hauptmomenten, Verstoßung aus dem Elternhause und erstes Wiedersehn des Vaters war wenig von einer Betheiligung der Empfindung zu bemerken. Hr. Matras bemühte sich die Nestroy'sche Rolle des Vinzenz möglichst ergötzlich zu machen, stellte aber zu sehr Barnirtheit in den Vordergrund, ohne sie durch pikante Schalkheit zu würzen. Die HH. Grois und Treumann hatten ihre alten Rollen und ihre alte Spielweise behalten; die des erstern war die einzige gelungene im Stück — da selbst Frl. Zöllner zu ihrer Köchin gegen alle Erwartung die Frische fehlte — letzterer machte aus seinem Ottmar einen burschikosen Juxmacher oder was er sonst sein sollte, nur vom Liebhaber war nichts zu bemerken.

„Unter Donner und Blitz“ heißt ein unbedeutendes Lustspiel, welches vor einigen Tagen im Carltheater durchfiel. Frl. Müller, die HH. Ascher und Knaack waren darin beschäftigt. Dazu kamen neu in Scene gesetzt Offenbach's „Zaubergeige“ und desselben „Ehemann vor der Thür“ unter verdientem lebhaften Beifalle zur Aufführung.

Im Burgtheater wird ein Schauspiel von Otto Prechtler „Die Kinder des Königs“ als nächste Novität für Mitte März vorbereitet. Es spielt am Hofe Ludwig XIV. und es sind die Damen Walter, Hebbel, Greiner, die HH. Förster, Wagner, Sonnenthal, Lewinsky, Gabillon, Hartmann, La Roche und Baumeister darin beschäftigt. — Auch von einem Stück von H. Lorm „Das Forsthaus“ ist die Rede. — Als Reprise stand vor einiger Zeit Iffland's „Elise von Valberg“ in Aussicht. Hoffentlich wird dieses Schauspiel nicht das Schicksal eines „weißen Blattes“ haben. Wir hoffen um so mehr auf Wiederaufnahme wenigstens dieses einen Stückes, als Hr. Laube in seinen „dramaturgischen Briefen“ Iffland ausdrücklich als lebens- und repertoirfähig erklärt hat.

Die mehrerwähnte „Verschwender-Vorstellung“ hat vorgestern Mittag im Hofoperntheater stattgefunden. Die Einnahme soll sich auf 8—900 fl. belaufen.

Kapellmeister Titl hat drei Bände Zwischenakt-Musik zusammengestellt, welche er während seiner nunmehr bald vierzehnjährigen Thätigkeit am Burgtheater für diese Bühne geliefert hat. Die Mehrzahl dieser Stücke hat sich allerdings auf dem Gebiete der praktischen Ausfüll-Musik als ganz annehmbar bewährt und könnte auswärtigen Bühnen zum Gebrauche empfohlen werden.

Ueber „Beethoven als welthistorischer Charakter“ hat unser Mitarbeiter Hr. Debrois van Bruyck am 22. d. M. im Saale der Handelsakademie einen äußerst interessanten Vortrag gehalten. Von der Unmöglichkeit, ein so riesiges Thema in einer Vorlesung erschöpfend abzurunden, mochte der Vorleser selbst wahl im Vorhinein überzeugt sein; genug, daß es ihm gelang die wichtigsten Punkte seines Vorwurfs derart zu beleuchten, daß jeder Zuhörer, der sich überhaupt für derlei Abhandlungen interessirt, sich lebhaft davon angeregt fühlen mußte. Manche der aufgestellten Behauptungen möchten wir nicht unterschreiben, unverkennbar durchdrang jedoch die ganze Arbeit eine wohlthuende Begeisterung für den Gegenstand und eine dem Kerne der Dinge zustrebende Auffassung desselben.

Aufforderung an die Besitzer des italienischen Textbuches der Oper „Don Giovanni“, nach der Wiener-Aufführung 1788. Ungeachtet vieler Bemühungen sachkundiger Musikfreunde (wie Viol, Wolzogen u. A.) entbehren die zahlreichen Verehrer Mozart's noch immer die vollständige Kenntniß des ursprünglichen Textes des „Don Giovanni“ und der hieran für Wien gemachten Aenderungen. Diesem Bedürfnisse kann nur durch den wortgetreuen Abdruck des Urtextes mit den späteren Varianten entsprochen werden. Das erste Prager-Libretto ist vorhanden; es findet sich in der Bibliothek des pr. schlesischen Gutsbesitzers Grafen York von Wartenburg; den Bemühungen des Dr. Köchel ist es gelungen, einen zweiten Abdruck in Prag aufzufinden und zu erwerben. Dagegen ist das Wiener Textbuch von 1788 bisher noch nicht zum Vorschein gekommen, während dieses doch unentbehrlich ist, um die Gestaltungs-Entwicklung der Oper aller Opern endgiltig festzustellen und durch den von mir beabsichtigten Abdruck allgemein zugänglich zu machen. Zu diesem Ende erlaube ich mir die Besitzer älterer Operntextbücher dringend aufzufordern, nach dem Wiener Textbuch des „Don Giovanni“ von 1788 zu forschen, und wenn sie solches besitzen, dasselbe gegen angemessenen Entgelt mir als Eigenthum oder auch nur zur Abschrift zu überlassen und mich von ihrem Besitze brieflich zu verständigen. Zugleich ersuche ich die hiesigen Zeitungs-Redaktionen, im Interesse der Sache, diese Aufforderung in ihre Spalten aufnehmen zu wollen. Wien, 24. Februar 1864. Dr. Leopold Sonnleithner, Advokat und Wechselnotar (Stadt, Schottenhof).

Briefkasten. 20. — 26. Februar: U. F. in Zürich: Erhalten. — L. v. S. hier, 1 in Stuttgart: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 10. — Zehnter Jahrgang

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 5. März. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2$\frac{1}{4}$, 4$\frac{1}{2}$, 9 fl. Ausland 2$\frac{1}{2}$, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert.

Von **Moritz Fürstenau.**

(Schluß.)

Nach der Sonata erscheint, wie bei Opitz, im Prolog Ovidius, der Sänger der Verwandelungen (deren lieblichste den Hauptinhalt des Stückes bildet) als Vorredner; er „erzehlet wer er sei, was er geschrieben und was ihme bewogen, aus jener Welt hieher zu kommen“: natürlich zunächst der Drang, das Lob des edlen Rautenstammes (Sachsen) zu besingen *). Es ist dies eine der besten Nummern der Oper. In dem Gemisch von $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{2}$ Takt heben sich die Stellen in letzterer Taktart mit Instrumentalzwischenspielen meist als die satzmäßigeren heraus. Durch einige Koloraturen auf die Worte „laß nun donnern, hageln, blitzen“ u. s. w. haben die Komponisten nicht ohne Geschick eine Art Tonmalerei versucht. Der erste Akt beginnt nun in der ersten Scene mit einer glänzenden Zusammenkunft der Götter; dieselben „erzehlen, wie sie alles und insonderheit die Menschen erschaffen, die erste Welt mit Wasser ersäuft, die Riesen erschlagen“ haben, und versprechen, den Menschen wider den Drachen Schutz zu verleihen **). Da Jupiter zu der weisen Ansicht kommt, daß nicht alle Götter sich hiebei zu betheiligen brauchen, ordnet er Phöbus-Apollo ab, das Ungeheuer zu erlegen. Die Götter versprechen in einem kurzen zwölftaktigen siebenstimmigen Satze den Worten ihres Herrn Gehorsam und entfernen sich. Nur Kupido bleibt zurück, verspottet Jupiter und droht ihm mit seinem Geschosse:

„Du großer Gott mit deinen Göttern
Du magst nur Jupiter sein,
Die Götter mögen dir
Gleich zu Gebote stehn,
Ich bin noch mehr als du!
Du kannst blitzen,
Ich kann ritzen
Und die Herzen ganz verwunden,
Warte, warte, ob ich nicht
Dich will bringen balde
Zu dem Liebesjoch“.

Kupido fleugt hinweg, worauf in der zweiten Scene der Sackpfeifer mit seinem Dudelsacke auftritt und ein langes Liebeslied singt, welches im Schlusse ahnen läßt, bis zu welcher Höhe sich später die Zweideutigkeiten noch erheben werden. Das Stück ist ebenfalls in einem Gemische von geradem und ungeradem Takte ($\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$) komponirt, dabei aber melodiös und nicht ohne charakteristische pastorale Färbung. In der dritten Scene erscheint der Jäger und trägt einen Gesang ganz in der Weise des Sackpfeifers vor, nur würdevoller und ernster gehalten. In demselben verkündet er seine Liebe zu Daphne und preist seinen Stand. Der Schluß lautet:

„Fort mit Donnern, Hageln, Poltern,
Weg mit Schnarchen, Pein und Foltern
Weg, was Land und Feld verderbet,
Was da macht
Herr und Knecht zu einem Sklaven,
Freiheit gehet allen vor,
ein freies Land
ein Jäger Stand

*) Die Beziehungen auf die Braut, wie sie im Prolog der „Daphne“ von Opitz enthalten sind, mußten natürlich wegbleiben.

**) Der Drache Pytho, aus dem Wasser der deukalionischen Fluth entstanden und auf dem Parnassos an der kastalischen Quelle hausend würgte Menschen und Thiere, bis ihn Apollo erlegte.

ein guter Schütze,
ein treuer Herr
ein unverfälschter Knecht,
Was achten die des Martis seine Blitze,
Sie suchen nichts davon zu tragen,
Als Lob und Ruhm,
In ihres Landes Eigenthum".

In der vierten Scene brechen die vier Hirten in Klagen über die Verwüstungen des Drachen aus (nach Opitz), der auch, nachdem das „hinterste Theatrum" aufgezogen, in Begleitung einiger gemordeten Schafe erscheint, jedoch eben so harmlos wieder verschwindet. Strefon (Alt) singt einen Satz, in welchem die damals beliebte Spielerei des Echo, welches die Endsylben der einzelnen Verse aufnimmt und wiederholt, angebracht ist. *) Während dem erscheint Apollo in den Wolken, das Ungeheuer im Hintergrunde des Theaters, worauf sich die Hirten unter Absingen eines zwei Takte langen charakteristischen vierstimmigen Satzes schleunigst entfernen. **) In der fünften Scene (nach Opitz) kommt Apollo „aus den Wolken herfür" und erlegt nach einem kurzen Gesange während eines Instrumental-Zwischenspieles den Drachen mit seinem Geschosse. Nachdem er seinen Sieg verkündet, erscheinen (sechste Scene) die vier Hirten und drücken ihre Freude über den Tod des Ungeheuers aus. Der Auftritt beginnt und schließt mit einem kurzen vierstimmigen Chore; dazwischen singen die Hirten in dem gewöhnlichen Wechsel zwischen Recitativ und ariosoartigem Satze. In der siebenten Scene tritt wieder der Jäger auf, entsetzt sich über das Ungeheuer, will es tödten, findet aber bei näherer Untersuchung zu seiner Zufriedenheit dieses Geschäft bereits abgethan. Nach ihm erscheint der Sackpfeifer (achte Scene) und lobt in einem heitern Liede seinen Stand. Nachdem er abgegangen, tritt seine Geliebte Kätha auf (neunte Scene) und drückt ihre nicht eben jungfräulichen Gefühle für Jeckel ziemlich deutlich aus. ***) Die Melodie des Stückes, abwechselnd in $^4/_4$ und $^6/_4$ Takt sich bewegend, ist frisch und natürlich, nicht ohne Geschick gemacht. — In der zehnten Scene endlich schließt Melindo in einem Lobliede auf Apollo (nach Opitz) den Akt. Das Stück endet mit zwei ariosoartigen Sätzen in $^3/_4$ und $^{12}/_8$ Takt.

In der ersten Scene des zweiten Aktes halten Venus, Kupido und Apollo, welche als echte Götter „aus der Luft" erscheinen und auch wieder so verschwinden, „ein Gespräche" (nach Opitz), in welchem Apollo Kupido verhöhnt und zur Strafe von letzterem verwundet wird. Kupido hat zu Anfang der Scene einen längeren ariosoartigen Satz (G-moll $^6/_4$) zu singen. Wiederum tritt dann der Jäger auf (zweite Scene), lobt seinen „freyen Standt" und seine Liebe zu Daphne, wobei einige nicht unerhebliche Koloraturen mit unterlaufen; die Komponisten haben hierbei wie schon im Prolog auf die Worte Donner, Blitz, Hagel, Schloßen und Wogen Tonmalerei versucht. In der dritten Scene singen zwei Nymphen (Kalliope und Kassandra) das Lob der Daphne im Einzel- und Zwiegesang. Das Duett zu Anfange des Auftritts ($^6/_4$ B-dur) in Terzen- und Sextengängen erscheint recht modern, wenigstens ganz in der schablonenhaften Weise der späteren Komponisten der neapolitanischen Schule. — In der vierten Scene beklagt sich der alte Chremens in sehr derben Worten über die Neigung seiner lüderlichen Tochter Kätha zum Sackpfeifer, worauf in der fünften Scene die vier Hirten die Macht der Liebe besingen (nach Opitz); der Auftritt schließt mit einem kurzen vierstimmigen Satze.

Im dritten Akt stellt die Bühne ein „Gebüsch mit Felsen", so wie „der Diana Bronnen, darinnen

*) Noch Gluck wendet das Echo im ersten Akt seines unsterblichen „Orpheus" an.

**) Schauet dort das Thier.
Es kommt herfür.
Auf, auf von diesem Plan,
Es laufe wer da kann

***) Als Beispiel der unsauberen Poesie möge mit Ausnahme eines einzigen nicht mittheilbaren Verses diese Stelle hier Platz finden

Ach Herze, mein Leben!
Wo must du itzt schweben?
Wo steckstu mein Krünzschel?
Wo bist du mein Tünzschel?
Ich weiß wohl du Kleines Schelmgen
Du thust mir es zum Possen
Daß ich dich nicht finden soll

Komm Jeckel doch balde,
Von Busche von Walde,
Ich blase dein Säckchen
Daß dudeldey Böckgen
O leg ich in meinen Bette,
Du wirst nicht dich
So lange lasen bitten

Mich jücket mich drücket
Mich kützelt und zwicket
Die Liebe mein Schätzgen,
Komm gib mir ein Schmetzgen,
Diebchen wo steckest du
Was wartlest du so lange.

Ach labe mich balde,
In Busche und Walde
Was wartlest du lange
Daß ich dich umbfange.

sie sich badet". dar. Daphne, die schönste Nymphe Dianens, preist ihren ledigen Stand; Apollo erklärt ihr seine Liebe. — wird jedoch von der Schönen, welche sich tugendsam entfernt, schnöde abgewiesen (nach Opitz), worauf er in einem längeren, ariosoartigen Satze (G-moll $^3/_4$) in Liebesklagen ausbricht. In der zweiten Scene sucht der Jäger mit seinen Hunden Daphne, wobei er die theilnehmende Kätha trifft. Mit letzterer halten nun die zwei Hirten (Celindro und Zeladon) ein nicht eben feines Liebesgespräch (dritte Scene), worauf in der vierten Scene der alte Chremens seiner Tochter erklärt, daß sie statt Jeckel einen Schäfer heirathen solle. Kätha widersetzt sich kräftigst und schließt:

„Ich thu' es nimmermehr, und sollt ich gleich auf Erden
Noch gar zur H . . . werden".

In der fünften Scene besingen Kalliope, Kassandra und die drei Hirten (Celindro, Zeladon und Melindo) die Tugend (nach Opitz) und schließen den Akt mit einem kurzen fünfstimmigen Satze.

Der vierte Akt beginnt mit einem längeren Arioso (C-dur $^3/_4$) Kupido's, woran sich ein „Zwiegespräch" desselben mit der Venus knüpft (nach Opitz); Kupido triumphirt über Apollo und erinnert übermüthig genug seine Mutter an die Liebesaffaire mit Mars, worauf diese es für gerathener hält, mit ihm in „die Ewigkeit" zurückzukehren, was denn unter höflichem Abschiede von den „Rautenhelden" in einem Duett geschieht. Die Komponisten haben hierin wiederum bei den Worten „Donnern, Hagel, Schloßenwetter" mittelst Koloraturen Tonmalerei versucht. In der zweiten Scene fragt der Jäger das Echo „von wegen seiner Liebe um Rath", worauf der Sackpfeifer und Kätha (dritte Scene) eine heftige Liebesscene feiern, wobei ein Duett mit unterläuft. Der arme Jäger wundert sich (vierte Scene), daß auch Bauersleute lieben können und drückt den zarten Wunsch aus, mit Daphne eben so weit wie Jeckel mit seiner Kätha zu sein. In der fünften Scene melden die unermüdlichen Hirten, daß „alles der Liebe unterworfen sei" (nach Opitz), und schließen mit einem kurzen Duett (Tenor und Baß).

Der fünfte Akt beginnt mit der Katastrophe des Drama's: „Apollo beklagt sich, das ihme die Daphne keine Gegenliebe erweisen wolle. Indem er sie dazu zwingen will, wird sie in einen Lorbeerbaum verwandelt". Der Klaggesang Apollo's (C-moll $^3/_4$) am Schluße dieses Auftrittes ist von schöner, einfacher Wirkung — Nun folgen einige weitere nothwendige Entwicklungen. Der unvermeidliche Jäger „gehabt" sich (zweite Scene) über die Verwandlung der Daphne, „gar übel"; der alte Chremes klagt (dritte Scene), daß seine Tochter eine H . . . geworden. In der vierten Scene besingen Kalliope und Kassandra in Einzelgesängen und einigen zweistimmigen Sätzen nochmals die Keuschheit, worauf beide in Gesellschaft mit den vier Hirten in der fünften Scene um den Lorbeerbaum tanzen, sowie das Lob der Daphne und schließlich das des edlen Rautenstammes (nach Opitz) singen; die Oper schließt mit einem sechsstimmigen Satze. — Ballete werden bei der Aufführung sicher nicht gefehlt haben, trotzdem die Partitur nichts darüber enthält, doch gibt das Textbuch vom Jahre 1678 Andeutungen hierüber. Es kommen darin an einigen Aktschlüssen Tänze, sogar eine Art Pantomime vor. Am Schluße des dritten Aktes heißt es z. B.: „Diana badet sich mit ihren zwei Nymphen nackend. Ein Hirsch, ein Bär und ein Löwe kommen herfür, Actäon verfolgt sie mit seinen zwei Jägern und Hunden, wird von der Diana bespritzt, eilet davon, kömmt mit zwei Hörnern herfür und vollbringet mit zwei Jägern seinen Tanz". Am Schluße des fünften Aktes liest man: „Folgend das grand Ballet. Unter wehrendem Tanze praesentiret sich auß einer Wolke über dem Lorberbaum ein Rauten Cranz, worinnen das ganze Chursächs Wappen zu sehen". Diese Tänze am Schluße des Aktes waren ganz im Sinne der italienischen Oper, welche sich dadurch von dem französischen aus dem Ballet hervorgegangenen Musikdrama unterschied. In ersterer geschah die Handlung einzig durch den Gesang, in letzterem durch Gesang und Tanz.

Bei nochmaliger Betrachtung des Textes und der Musik der Daphne drängen sich folgende Bemerkungen auf. So unbeholfen und roh zusammengefügt die Dichtung ist, so viel an der dramatischen Einheit und Steigerung, sowie an der Entwickelung der Charaktere auszusetzen ist, bot das Buch doch den Komponisten eine reiche Auswahl musikalischer Situationen dar, namentlich solcher, welche eine lyrische Auffassung zuließen. Bontempi und Peranda haben davon so gut Gebrauch gemacht, als ihnen dies die damalige Ausbildung des musikalischen Drama's überhaupt und ihr Talent gestattete. So einfach und unbeholfen die Deklamation, der Rhythmus, die Behandlung der Melodie, Tonarten und Harmonie erscheint, so ist doch ein Fortschritt gegen frühere bekannt gewordene

Proben dramatischer Musik nicht zu verkennen. Freilich sei hier bemerkt, daß die eigentliche italienische Oper jener Zeit schon eine höhere Stufe einnahm, sowohl in der Form, wie im geistig-musikalischen Inhalte. Es sei an die Opern von Cesti, Draghi u. A. erinnert. Das musikalische Drama machte damals in Italien schnelle Fortschritte, denen Bontempi und Peranda im Auslande doch wohl ferner gestanden haben mögen. Die Daphne bezeichnet in musikalischer Hinsicht die italienische Oper, wie sie sich ungefähr bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelt hatte. Um 1672 war in derselben die Arie schon viel ausgebildeter ja vierzehn Jahre später finden sich in Partituren italienischer Opern, welche in Dresden gegeben wurden, bereits Arien mit Da capo. *) — Trotz aller Schattenseiten erblickt man immerhin auch in der „Daphne“ bereits die Keime, welche sich nach und nach im Gebiete der Oper zu so wunderbarer Blüthe entfalten sollten. Merkwürdig bleibt es jedenfalls dem Forscher, daß die unbedeutende Musik eines so mangelhaften Textes Glück an einem Hofe machen konnte, an dem man im Gebiete der Kirchen- und Kammermusik das Beste damaliger Zeit (auch uns noch bekannt) zu hören gewohnt war. Sicher war es die Neuheit der Form, namentlich des Einzelngesanges, verbunden mit der sinnenerregenden scenischen Darstellung, welche unwiderstehlich auf die in dieser Beziehung noch so naiven Zuhörer wirkte.

Musikalische Literatur.

Carl Maria v. Weber. Ein Lebensbild von Max Maria v. Weber. Verlag von Ernst Keil in Leipzig. 1864.

v. Br. — Carl Maria v. Weber nimmt eine so ausgezeichnete Stelle in der Kunstgeschichte ein und ist eine so bedeutende Individualität, daß allen, die seinen Werken reichlichen Genuß verdankten und sich noch an ihnen erfreuen, eine über seine künstlerische Entwicklung und seine Lebensschicksale Aufschluß ertheilende Biographie um so interessanter erscheinen muß, als dieser treffliche, liebenswürdige Künstler nicht in die Reihe derjenigen Meister gehört, die, wie Seb. Bach und Beethoven, gleichsam in die Musik hinein geboren wurden, deren künstlerische wie menschliche Entwicklung sich in unscheinbarster, äußerlich kaum wahrnehmbarer Stille vollzog, und deren ganzes Leben so vollständig in ihrem musikalischen Schaffen aufging, daß einer anderen Biographie als derjenigen, welche in ihren Werken liegt, kaum mehr ein stofflich bemerkenswerther Inhalt übrig bleibt. Weber zählt vielmehr zu denjenigen, deren Talent sich unter den mannigfachsten äußeren Einflüssen entfaltete, und die sich durch die wirrsten Lebensschicksale, zum Theil in gar unerfreulicher Weise hindurch zu kämpfen hatten, welche letztere in der That auf der Bahn dieses Meisters ein so buntes Gewebe bilden, daß man sich nicht darüber wundern kann, wenn er schon vor seinem dreißigsten Jahre den Plan faßte, seinen eigenen Lebenslauf in einem Roman darzustellen, von welchem auch wirklich ein nicht unbedeutendes Fragment zu Stande kam.

Der Verfasser der vorliegenden Biographie, deren erster kürzlich erschienener (569 Seiten starker) Band jedoch erst die erste Hälfte des ganzen Werkes umfaßt, ist niemand Anderes, als ein leiblicher Sohn des gefeierten Komponisten, Hr. Max Maria v. Weber. Es ist dies ein seltener, überraschender Umstand und Hr. Max M. v. Weber bedurfte eines besonderen Muthes und einer eigenen Vorurtheilslosigkeit, um die Bedenklichkeiten zu überwinden, mit welchen ein derartiges Unternehmen, er mochte sich wie immer fassen — und gerade in dem vorliegenden Falle ganz besonders — verknüpft ist. Hr. Max M. v. Weber mußte dies natürlich auch selbst fühlen und sucht sich in einer Vorrede darüber zu rechtfertigen, indem er versichert, daß er zwölf Jahre lang den sich ihm wiederholt aufdrängenden Gedanken, eine Biographie seines Vaters zu schreiben, von sich abgewehrt hätte, um so mehr, als er, „ein im Bereiche der Musik Ungelehrter, sich auch einer musikwissenschaftlichen Darstellung nicht gewachsen fühlte“. „Aber“, fährt er mit ziemlich kühnem Schwunge fort, „wie Marius seine Hastaten und Peltasten durch häufige kleine Scharmützel selbst an den, ihnen anfänglich unerträglichen Anblick der Cimbern gewöhnte, so gewöhnten sich meine intellektuellen Kräfte nach und nach beim Sammeln des Materials zu einer Biographie C. M. v. Weber's, an das Anschauen jener Schwierigkeiten und die anfangs Unbesieglichen schwanden in Dimension und Bedeutung zusammen, bis ich den Muth gewann, sie mit Pietät und Treue in Gottes Namen anzugreifen“. Doch wir wollen mit dem Verfasser über

*) „La Gerusalemme liberata“ von Carlo Pallavicino 1686. Darüber vielleicht später.

diesen Punkt, der eigentlich mehr noch sein moralisches, als sein intellektuelles Zartgefühl berührt, und über welchen die Beschaffenheit des Werkes selbst endgiltig entscheiden mag, nicht weiter rechten. Gewiß ist, daß sich auch manche Umstände aufführen lassen, die gerade ihn zu einer Lösung dieser Aufgabe mehr befähigten, als manchen Andern, und unbedingt stimmen wir mindestens jener Bemerkung bei, welcher zufolge es ihm am bedenklichsten erschienen wäre, wenn „ein Künstler von Fach“ die Feder dazu ergriffen hätte. „Denn“, bemerkt er mit Recht, „je bedeutender dieser wäre, um so gefährlicher würde es für die Treue der Darstellung sein, weil, je ausgeprägter, tiefer und origineller ein solcher Künstler in seiner Richtung ist, es ihm um so schwerer werden muß, den Fachgenossen mit wahrem Gewicht zu wägen, mit redlichem Maße zu messen“. „Ist doch“, meint er weiter und nicht ohne Grund, „eigentlich jedes Anerkennen, das der für sein Streben begeisterte Künstler seiner Intelligenz für andere Richtungen abgewinnt, eine Art von Verläugnung des Evangeliums, welches ihm der Gott geoffenbaret hat, den er als einzigen erkennen soll“.

Der wesentlichste Vorwurf jedoch, welchen wir dem Buche schon jetzt vor seiner Vollendung machen müssen, der aber auch fast alle derartigen Werke trifft, wie sie die Gegenwart in so reicher Zahl zu Tage fördert, ist der der übermäßigen Breite. Der Lebensgang eines Künstlers, wie C. M. v. Weber war, wird und muß in seinen Grundzügen jeden Gebildeten, besonders jeden mit seiner Kunstschöpfung Vertrauten interessiren und ihm lebhaften Antheil abgewinnen, aber dieses Hineinziehen der minutiösesten Details, die das Individuum als solches bis in die winzigsten Privatangelegenheiten verfolgen und unzählige Dinge aufführen, die von rein temporeller und lokaler Bedeutung waren, und jedes dauernden, allgemeinen Interesses entbehren, beruht, wie dies auch z. B. in Spohr's Selbstbiographie in mitunter komischer Weise hervortritt, auf einer allzu kleinlichen Auffassung der Welt und der Dinge und der daraus entspringenden Ueberschätzung des Individuums als solchen. Wir meinen, daß, wenn der Verfasser sein Werk auf die Hälfte des Umfanges reduzirt hätte, zu welchem es sich, diesem ersten Theil nach zu schließen, ausdehnen wird, er darin sehr wohl alles wahrhaft Interessante, für die Darstellung dieses künstlerischen Lebensganges Wesentliche, hätte unterbringen können, und daß man dann sein Buch mit noch aufrichtigerem, ungetheilterem Vergnügen lesen würde, als dies jetzt der Fall ist, wo Personalien, Anekdotisches, ja reiner Klatsch, durch die man sich mühsam hindurchwindet, gar zu viel Raum einnehmen.

Außerdem möchte man auch in der Darstellung, im Styl mitunter etwas weniger Weichmüthigkeit wünschen, wovon z. B. gleich der Schluß der Vorrede ein Beispiel gibt, wo der Verfasser sagt: „Wohl weiß ich, daß ich tief unter meinem Stoffe geblieben bin, und daß er allein meine Arbeit anmuthend machen kann, wenn sie nicht auch die Liebe vielleicht ein wenig schmückt, die dem Leser auf jeder Zeile entgegen blühen muß, dafern nicht meine Feder ganz anders schrieb, als mein Herz empfand“.

Der Fleiß aber, welchen der Verfasser seiner Arbeit gewidmet, auf die er, wie er in der Vorrede bemerkt, sechs bis sieben Jahre gewendet hat, ist an sich höchst rühmlich; in der Schilderung von Persönlichkeiten, z. B. jener des Abt Vogler, von welchem er unter anderem erzählt, wie er einmal zu einer von ihm selbst komponirten Messe den Meßdienst versieht, bewährt er ein ausgezeichnetes Talent, und sehr dankenswerth sind seine Darstellungen allgemeiner Zustände, z. B. jener Würtemberg's in der Epoche, wo C. M. v. Weber als Sekretär des liederlichen Herzog Ludwig von Würtemberg in Stuttgart lebte (1807—1810).

Der Eindruck, welchen man von der Lektüre dieses ersten Bandes empfängt, ist im Ganzen ein betrübender, denn man darf wohl vermuthen, daß das Leben und Streben Weber's bei der in ihrer Art doch so eminenten Begabung, welche ihm die Natur verliehen hatte, eine noch reifere und gehaltvollere künstlerische Ernte würden abgeworfen haben, wenn nicht so viele äußere Umstände hemmend und störend auf dasselbe eingewirkt hätten. Wenn man es mit Recht stets als einen besonderen Glücksstern Mozart's pries, daß er unter der Fürsorge eines Vaters aufwuchs, wie Leopold Mozart gewesen ist, so hatte es zunächst hierin das Schicksal mit Weber nicht gut gemeint. Alles, was uns in diesem Buche von dem Vater unseres Künstlers erzählt wird, zeigt uns denselben als einen durchaus haltlosen, phantastischen und mehr als leichtsinnigen Charakter, der auch nicht verfehlt hat, auf die Entwicklung und die Lebensschicksale des Sohnes die nachtheiligsten Einflüsse auszuüben. Beinahe unglaublich ist, was wir Seite 57 lesen. Im Jahre 1801 lebte die Familie Weber in der Bergstadt Freiberg in Sachsen. Es gelang dem Papa Weber eine der ersten größeren Kompositionen seines damals fünfzehn Jahre

alten Sohnes, die romantisch-komische Oper „Das Waldmädchen", zur Aufführung zu bringen. Das Publikum nahm das Werkchen ziemlich kühl auf und die in Freiberg erscheinenden „Gemeinnützigen Nachrichten" brachten eine durchaus wohlwollende, ja anerkennende, aber nicht schlechthin lobpreisende Notiz über diese Produktion, die gleichwohl Papa Weber dermaßen in Harnisch versetzte, daß er seinem Sohne folgende Erwiderung soufflirte und dieselbe abdrucken ließ (denn der fünfzehnjährige Carl Maria hätte einen solchen Schritt unmöglich selbständig machen können):

„Daß meine Komposition nicht gefallen durfte, da prämeditirte, niedrige und vom bittersten Neide und Mißgunst gespielte Kabale die Stimmung zur Aufführung derselben gab, folglich ein verstimmtes Instrument niemals gut klingen kann, mußte ich gewärtigen; warum hat sie denn in Chemnitz gefallen? *) — weil — rein gestimmt war. — Mein eigenes Bewußtsein und das unparteiische Zeugniß großer Männer und Kontrapunktisten, die hier freilich etwas sehr selten sein dürften — beruhigen mich, sonst sind meine Blüthen bereits vor zwei Jahren in den ersten Blättern und im zweiten Bande der berühmten Leipziger musikalischen schon als ziemlich reife und schöne Früchte anerkannt worden; übrigens steht meine Originalarbeit jedem zur stündlichen Einsicht offen, und unendlichen Dank dem, so mir meine Fehler zeigt und mich eines Bessern belehrt. C. M. v. W. Compositeur".

Welchem Begriff muß man sich von einem Vater machen, der seinen Sohn, einen fünfzehnjährigen Knaben, dergleichen schreiben und drucken läßt! Und nicht genug! Da der angegriffene Recensent eine Erwiderung in die Zeitschrift einrücken ließ, so ließ auch Papa Weber seinen Sohn nochmals und zwar in möglichst unverschämtem Ton repliciren, in welcher Replik es unter anderem hieß: „Daß ich vorzügliche Geistesgaben habe, verdanke ich meinem Schöpfer, und daß ich in meiner kurzen Lebenszeit mehr gesehen und gehört habe, als Mancher in fünfzig Jahren, ist gleichfalls wahr". — Auch zur Lüge wird der junge Carl Maria von seinem Vater angeleitet, indem er ihn in dieser Replik gelegentlich sein Geburtsdatum um ein Jahr später angeben läßt, als dasselbe wirklich fällt. Wir sehen freilich diese Neigung zur Lügenhaftigkeit bei Papa Weber später so weit gehen, daß er sich in Briefen die Titel eines Majors und Kammerherrn beilegt, obgleich ihm derselbe nicht gebührte. Daß aber solche und ähnliche väterliche Einflüsse nicht vortheilhaft auf die Charakterbildung des jungen Carl Maria einwirken konnten, läßt sich von vornherein vermuthen, und sie haben jedenfalls dazu beigetragen, in dem Gemüthe des jungen Künstlers lange einen gefährlichen Leichtsinn und übermäßige Eitelkeit zu nähren. Auf äußere Auszeichnungen aller Art hat Weber sein Lebelang einen größeren Werth gelegt, als vielleicht billig ist, wie denn auch leider das Bedürfniß des Erwerbens und das Verlangen nach Ruhm an seinem Streben einen größeren Antheil hatten, als uns für den Künstler wünschenswerth erscheint.

*) Sie war in der That aber auch hier nur mit geringem Beifall aufgenommen worden.

Bis zu dem Zeitpunkte, wo C. M. v. Weber als Kapellmeister an dem königlichen Hoftheater in Dresden angestellt wird, bis zu welchem der vorliegende erste Band dieses Werkes reicht, sehen wir ihn ein äußerlich überaus bewegtes, mitunter ein wahres Abenteurerleben führen. Im Jahre 1786 in dem Städtchen Eutin in Holstein geboren, wo sein Vater Franz Anton v. Weber damals als Kapellmeister des dortigen Fürstbischofs lebte, begleitete er diesen, der sich an die Seite einer nach damaliger Art umherziehenden Operngesellschaft gestellt hatte, in frühester Kindheit schon auf seinen Wanderschaften nach Meiningen (1789), Nürnberg (1791), Hildburghausen (1796) und Salzburg (1797). Hier löste sich diese Gesellschaft in Folge der damals über Deutschland hereinbrechenden Kriegszustände auf, und Franz Anton übersiedelte nun (1798) nach München, wo der zehnjährige Karl Maria, der keineswegs wie es der Vater wünschte, die Eigenschaften eines Wunderkindes entwickeln wollte, zuerst gründlicheren musikalischen Unterricht erhielt, der auch sogleich fördernd auf die raschere Entfaltung seines Talentes einwirkte. Aber schon im Jahre 1800 übersiedelte die Familie Weber wieder nach Freiberg, wo der vierzehnjährige Carl Maria, durch seinen industriösen Vater dazu angeregt, sich ein Jahr lang vornehmlich damit beschäftigte, sich die Kunst des damals von Alois Sennefelder erfundenen Notensteindruckes anzueignen, in der er es auch in der That so weit brachte, daß er ein von ihm selbst lithographirtes Musikstück erscheinen lassen konnte, welcher Versuch freilich ziemlich mangelhaft ausfiel. Schon im nächsten Jahr verläßt Franz Anton Freiberg und zieht wieder nach Salzburg, wo Carl Maria, unter der Aufsicht Michael Haydn's, dessen Unterricht er schon früher genossen hatte, die Operette „Peter Schmoll" komponirte. Im darauffolgenden Jahre

übersiedelt die Familie nach Augsburg, wo „Peter Schmoll" zur Aufführung kommt, jedoch mit noch geringerem Erfolg, als früher das „Waldmädchen" in Freiberg. Nur fünf Monate aber verweilt die Familie **Weber** in Augsburg und reist im Jahre 1803 nach **Wien**, wo Carl Maria ein Jahr lang den Unterricht des damals hier lebenden Abt **Vogler** empfängt, der ihn schon 1804 für reif genug hält, um ihn für die Kapellmeisterstelle nach Breslau zu empfehlen, die eben nach einem Musikdirektor sucht. Zwei Jahre lang bekleidet Carl Maria mit einem für sein jugendliches Alter bewundernswerthen Geschick diesen Posten, bis ihn heftige Zerwürfnisse mit der Theaterdirektion veranlassen, denselben aufzugeben. In Breslau war der Künstler einmal nahe daran sein Leben zu verlieren, indem er Abends beim Arbeiten sich mit einem Schluck Wein stärken wollte, in der Dunkelheit aber statt der Weinflasche eine mit einer Säure gefüllte Flasche ergriff, die ihm Mund und Luftröhre verbrannte, so daß er besinnungslos hinstürzte und ohne die Hilfe, welche ihm besuchende Freunde brachten, verloren gewesen wäre. Dieser Unfall beraubte ihn eines Theiles der schönen Singstimme, die ihm sonst als Musiker so förderlich gewesen war. Durch das Aufgeben des Kapellmeisterpostens aber gerieth Carl Maria in eine materiell sehr empfindlich bedrängte Lage, in welcher sich aber bald Herzog **Eugen** v. **Würtemberg**, der damals die Herrschaft Karlsruhe in Schlesien besaß und daselbst ein Theater und eine Kapelle unterhielt, seiner annahm und ihn zu seinem Musikintendanten ernannte. Die Kriegsereignisse jener Zeit aber nöthigten den Herzog schon nach einem halben Jahre, nachdem **Weber** in seine Dienste getreten war, seine Kapelle aufzulösen, und der Künstler war abermals auf das Trockene gesetzt. Nun versuchte er sich als Konzertreisender und besuchte in dieser Eigenschaft Ansbach, Nürnberg, Bayreuth, endlich auch Stuttgart, wo er die Thorheit beging — man muß es so nennen, da fast jeder andere Ausweg, den er hätte ergreifen können, um sich vor Noth zu schützen, besser gewesen wäre als dieser — sich von Herzog Ludwig Friedrich Alexander von **Würtemberg** als Geschäftssekretär engagiren zu lassen, ein Schritt, der für ihn von den mannigfachsten schlimmen Folgen begleitet war. Diesen Herzog Ludwig, Sohn des damals in Würtemberg regierenden König **Friedrich** (der den Königstitel erst von **Napoleon** als Belohnung seiner Bundesgenossenschaft erhalten hatte) führte nämlich ein äußerst dissolutes Leben (er hielt einen besonderen sehr ansehnlichen Hofstaat), welches zerrüttete Finanzen zur gewöhnlichen Folge hatte und ihn in tausend ärgerliche Händel, unter anderen auch mit seinem königlichen Vater verwickelte, der zwar selbst nicht besser wirthschaftete, aber gleichwohl nicht geneigt war, fremde Schulden zu bezahlen, auch nicht die seines Sohnes, und in diese Händel wurde nun auch C. M. v. **Weber** verwickelt, da er mit der Führung der herzoglichen Privatschatulle, der Buchhaltung über Ausgaben und Einnahmen beauftragt war, ja da ihn der Herzog sogar nicht selten als Unterhändler bei der Kontrahirung von Anleihen benützte. Mehr als einmal mußte Carl Maria, der selbst sich nach und nach ein kavaliermäßiges Leben angewöhnte und auch für seine eigene Person in Schulden gerieth, an der Stelle des Herzogs bei dem erboßten Könige das Bad ausgießen. Die Lage des Künstlers wurde vollends eine verzweifelte, als plötzlich im Frühjahr 1809 sein Vater, der die letzten Jahre in Karlsruhe verlebt hatte, bei ihm in Stuttgart eintraf, körperlich und geistig krank und ebenfalls mit schweren Geldschulden belastet, von welchen er durch die Hilfe des Sohnes befreit zu werden hoffte. In seinem Leichtsinne und seiner Bedrängniß ging Franz Anton v. **Weber** endlich sogar einmal so weit, daß er eine Summe Geldes, welche Carl Maria vom Herzog empfangen hatte, um sie an einen Gläubiger in Schlesien abzuführen, unterschlug. Dieser Handel führte, indem Carl Maria den Schaden gut zu machen suchte, zu weiteren Verwicklungen, welche zum letzten Resultat hatten, daß Sohn und Vater erst verhaftet und dann auf Lebenszeit aus Würtemberg verwiesen wurden.

(Schluß folgt.)

Theater- und Musikbericht aus Christiania.

Die vereinten Bühnen. — Norwegische Literatur. — Björnson, Ibsen und Munch. — Repertoir. — Konzerte.

L.— Die Hauptstadt der „stolzen freien" Norweger besaß noch vor Kurzem zwei Theater, von denen das eine durch größtentheils dänische Schauspieler einen mehr kosmopolitischen Charakter hatte, das andere mittelst eingeborner Norweger mit norwegischer Aussprache und Eigenthümlichkeit des mit Dänemark gemeinsamen nordgermanischen Idioms wesentlich die Keime einer spezifisch nationalen norwegischen Kunst zu pflegen sich zur Auf-

gabe machte. Jetzt sind nun endlich die beiden Bühnen vereinigt; allein, obwohl die besten Kräfte somit zusammenwirken, sind die Früchte doch nur spärlich gewesen, gleichwie auch die Anziehungskraft dieses nunmehr einzigen Theaters der norwegischen Hauptstadt auf das Publikum durchschnittlich nicht sehr groß ist. Bei alledem fängt doch die Thätigkeit auf dem Gebiete der nationalen dramatischen Dichtung mehr und mehr an, die ganze Nation zu interessiren.

Norwegen hatte noch vor einem Dezennium fast kein Drama für sich, denn die Werke Holberg's, Oehlenschläger's, Hauch's u. A. gehörten doch, obgleich Holberg und Hauch auf norwegischem Boden das Licht der Welt erblickten, fast ausschließlich dem dänischen Brudervolke an. Jetzt hat Norwegen drei dramatische Dichter, deren Wirksamkeit das Volk mit Interesse folgt, nämlich Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen und Andreas Munch, von denen der erstere und der letztere auch in Deutschland bekannt sind. Von Björnson's Trilogie „Sigurd Slembe" ist die erste, 2000 Exemplare starke Auflage bereits vergriffen, die zweite erschienen und das erste und letzte Stück derselben, trotz der großen Schwierigkeit, in Drontheim mit großem Beifall aufgeführt, während Christiania damit zurückgeblieben ist. Jetzt hat der Dichter abermals eine Trilogie: „Heinrich Dearnley" vollendet. Sie ist noch nicht im Buchhandel erschienen, allein wo der Dichter Gelegenheit hatte, sein Werk vorzulesen, wurden günstige Urtheile laut. Mit Begierde sieht man daher dem Erscheinen entgegen. Munch und Ibsen haben zufällig beide Dramen geschrieben, welche einen und denselben mittelalterlich norwegischen Stoff behandeln. Das Munch'sche Stück heißt: „Herzog Skule", das Ibsen'sche: „Die Kronprätendenten". Letzteres Stück erlebte kürzlich in Christiania seine erste Aufführung und fesselte das volle Haus durch seinen spannenden, wirkungsvollen Inhalt von 7 Uhr bis ein Viertel vor Mitternacht, ohne daß sich Ungeduld zeigte. Die Geschichte Norwegens im Mittelalter, ehe das Reich zur dänischen Provinz herabsank, war bisher wenig, ja vor 1814 so gut wie gar nicht bekannt, weil nicht erforscht und bearbeitet. Die durch einen glücklichen Zufall unblutig erreichte Reichsselbständigkeit führte in einer langen glücklichen Friedensperiode wieder auf die ereignißreiche Vorzeit zurück, woselbst sich inmitten unvermeidlicher Roheit, schrecklicher Bürgerkriege und Thronstreitigkeiten doch auch Momente persönlicher Größe und Konflikte echt tragischen Charakters vorfanden. Der Geschichtsschreiber P. A. Munch, ein Verwandter des Dichters, hat durch sein umfassendes Geschichtswerk („Geschichte Norwegens") die reichste Stoffwahl vor den Dichtern ausgebreitet, wozu noch die alten Königssagen kommen, obgleich die Schwierigkeit der Bewältigung dieser Stoffe, wie bei denen der deutschen Geschichte, meist darin liegt, daß dieselben ohne Abschluß sind. Das Ibsen'sche Stück ist eine Art falscher Demetrius in Prosa, der Dichter hat großen theatralischen Aufwand aufgeboten und weniger als Björnson nach der Wahrheit des Zeitenkolorits gestrebt. Auch für die scenische Ausstattung ist mehr gethan, als man hier früher kannte. Vier neue Dekorationen norwegischen Mittelalters, nach Konferenzen mit dem Antiquar Nicolaysen festgestellt, sind gemalt worden und entrollen zum ersten Mal dem Publikum Gebilde aus einer Vorzeit, von deren reichem merkwürdigen Inhalt Wenige früher eine Ahnung hatten.

Was nun die übrige Wirksamkeit des norwegischen Nationaltheaters betrifft, so ist dieselbe allerdings wenig bedeutend. Der Sinn für frische melodische Musik ist hier, wo von einer Uebersättigung nicht die Rede sein kann, auffallend stark hervorgetreten, so daß das Theater mit der Auber'schen Oper: „Das Pferd von Bronce" die größten Erfolge erzielt hat. Jetzt erwartet man deshalb nicht nur die Aufführung des Offenbach'schen „Orpheus", sondern sogar „Die Stumme von Portici", die diesem von der übrigen europäischen Welt so abgelegenen Publikum bis jetzt nur durch Bekanntschaft mit einigen Melodien vertraut ist. Doch auch die Tragödie will nicht zurückbleiben, sondern denkt an die Aufführung der Schiller'schen „Maria Stuart" nach der in Kopenhagen gegebenen dänischen Uebersetzung. Zu den besseren ernsten Stücken, welche bereits über die Bühne gingen, gehört das Henrik Hertz'sche Stück: „Svend Dyrings Haus", das etwas an die „Ahnfrau" erinnert. Fr. Birch-Pfeiffer war durch die „Waise aus Lowood", „Die Grille" und „Die Tochter des Südens" vertreten. Von größern dänischen Spektakelstücken gab das Theater: „Esmeralda", ein seltsames Potpourri von Schauer-, Rühr-, Schaustück und Oper mit Musik von Mehreren, z. B. selbst Schumann und Mendelssohn-Bartholdy. Eine lehrhafte Zauberposse war: „Meister und Lehrling" von Hostrup. Ein etwas veraltetes aber gutes Lustspiel war das des Dänen Overskou: „Hauptstraße und Nebengasse". Ferner nennen wir Stücke wie Scribe's „Zoë", „Sullivan" (Melesville"), „Die Straßensänger", „Man kann, was man will" (französisch), „Ein Diener und

zwei Herren" (Goldoni). „Eine Ehe in Ludwigs XIV. Zeit" rc. rc.

An Konzertgebern nennen wir die vortreffliche Schwedin Fr. Louise Michaeli. Der herrliche, klare, edle Flötenton dieser Stimme ist bezaubernd; die Gewalt der Leidenschaft und die eigentliche tiefere Wärme scheint dagegen der Sängerin zu fehlen. Der kleine Berliner Harfenspieler Franz Pönitz erhielt gleich obiger Sängerin die reichlichsten Lorbeern. Die Bekanntschaft mit den Kompositionen eines Parish Alvars war den Musikfreunden willkommen. Beifall fanden auch die gediegenen englischen Geiger, Gebrüder Holmes. Bei ihnen heißt es zwei Geigen und eine Seele!

Züricher Musikzustände.

Oper. — Volksaufführungen. — Musikgesellschaften. — Orchesterverein. — Quartettsoiréen. — Das Publikum. — Hr. Kirchner. — Vokalmusik.

T. U. Spohr hat in seiner Lebensbeschreibung eine höchst ergötzliche Darstellung der musikalischen Zustände, wie sie zu seiner Zeit in den Schweizer Städten obwalteten, gegeben. Käme er heute wieder nach Zürich, so würde er hier keine erheblichen Fortschritte, sondern in manchen und wichtigen Beziehungen Alles so ziemlich beim Alten finden. Gern möchte ich Ihnen zunächst etwas über unser Theater — denn wir haben ein Theater und sogar auch eine Oper! — berichten; allein bedecken wir diese Dinge lieber mit dem Mantel der christlichen Liebe! Wir müßten hier dasselbe trübselige Lied anstimmen, welches an den meisten derartigen kleinen Bühnen zu singen ist: man möchte gern Alles haben und hat in Folge dessen bei unzureichenden Mitteln und Kräften eben gar nichts Ordentliches. Eine Art von naturwüchsig-nationalem Ersatz vermögen allerdings jene Volksaufführungen zu bieten, welche an vielen Orten der Schweiz, so auch an den lachenden Ufern des schönen Zürichsees, in den Landgemeinden allsommerlich stattfinden. Da thun sich die Landleute zusammen und führen nationale Heldenstücke, den „Tell" oder „Die Schlacht bei Sempach" auf, unter freiem Himmel an sonnigen Sonntagnachmittagen oder auch in der Woche, vor Tausenden von Zuschauern, die mit derselben Begeisterung hören und schauen, mit welcher die Spieler ihren Part tragiren. Kein Zweifel, daß ein tüchtiger Dichter, an diese nationale Sitte anknüpfend, daraus eine volksthümliche Entwicklung des schweizerischen Heldendramas herausbilden könnte.

Doch lassen wir das Drama und begeben wir uns auf das Gebiet der rein musikalischen Aufführungen. Wie überall in der Schweiz, sind auch hier die künstlerischen Bestrebungen ausschließlich auf die Privathilfe angewiesen, da der Staat die Förderung der Kunst nicht als eine allgemeine Obliegenheit, nicht als ein höheres Gesammt-Interesse ansieht. In dieser Hinsicht haben die schweizerischen Republiken mehr Verwandtschaft mit dorischen als mit attischen Zuständen, und selbst „Limmat-Athen", wie sich Zürich gern nennen hört, trägt ein sehr spartanisches Gepräge. Indeß besteht hier doch seit langer Zeit eine Musikgesellschaft, die für die Pflege dieser Kunst nach Kräften eintritt. Sie besitzt einen Musiksaal, eine schöne Sammlung von Musikalien und veranstaltet allwinterlich eine Reihe von Konzerten, zu welchen sie bisweilen fremde Künstler und Virtuosen heranzieht. Das Programm solcher Konzerte ist allerdings, dem Magen des konsumirenden Publikums zu Gefallen, wie fast an allen ähnlichen Orten, aus sehr verschiedenartigen Ingredienzen der musikalischen Vorrathskammer zusammengesetzt, und man könnte mit Hebel davon sagen: „vo sieben Suppen â Tünkli". Derartige Einrichtungen sind in der That meistens nicht viel mehr als ein „musikalischer Konsum-Verein"; aber man muß auch diesem Standpunkte seine Berechtigung zugestehen, wie denn das liebe Publikum durch sehr zahlreichen Besuch auch wirklich thut. Daß es in neuerer Zeit aber nicht an bedeutenden und gehaltvollen Nummern in diesen Konzerten fehlt, mag der Umstand beweisen, daß wir neben den klassischen Symphonien Beethoven's auch die orchestralen Schöpfungen Mendelssohn's und Gade's, Schumann's und Brahms' (Serenade) zu hören bekommen haben.

Fragen Sie jedoch, mit welchen Mitteln und in welchem Grade der Durchbildung uns diese Werke vorgeführt werden, so muß ich Sie mit einem zweiten hiesigen Institute, dem Orchesterverein, bekannt machen. Seit Jahr und Tag ist diese Gesellschaft gegründet worden, mit dem Zwecke, ein Kapital aus Privatbeiträgen zusammenzubringen und dafür ein stehendes Orchester zu beschaffen, welches für eine gedeihlichere Blüthe der hiesigen Musikverhältnisse die feste Basis abgeben und sowohl im Theater, hauptsächlich in der Oper, als auch in den Konzerten der Musikgesellschaft mitwirken soll. Das hiesige Publikum, dem es an Opferwillig-

keit nicht fehlt, hat denn auch reichlich beigesteuert, so daß wir seitdem uns eines stehenden Orchesters erfreuen, dem es nicht an tüchtigen, im Einzelnen selbst nicht an ausgezeichneten Mitgliedern fehlt. Wer die Schwierigkeiten, welche sich solchen Unternehmungen entgegenstellen, zu würdigen weiß, kann mit dem bis jetzt Geleisteten wohl zufrieden sein und wird sich eingestehen, daß noch weit Höheres zu erreichen wäre, wenn ein Dirigent von gediegener musikalischer Bildung gewonnen werden könnte. Solche Dirigenten aber, die mit gründlicher musikalischer Durchbildung Energie und Umsicht in Leitung größerer Massen zu verbinden wissen, sind bekanntlich nicht eben dicht gesäet.

Daß in unsern orchestralen Kräften genug Elemente zur Ereichung höherer Ziele vorhanden sind, beweisen die Quartett-Soiréen, welche abwechselnd mit den Konzerten der Musikgesellschaft stattfinden. Schon in den vorigen Wintern hatten die HH. Eschmann, Heisterhagen, Bauer und Hilpert regelmäßige Quartett-Abende aus eigenem Antriebe eingerichtet, die sich steigende Theilnahme im Publikum zu erwerben wußten. Den Züricher Bewohnern muß man nun vor Allem nachrühmen, daß sie in künstlerischen Dingen noch nicht blasirt, vielmehr für alles Dargebotene von Herzen empfänglich sind. „Ein Werdender wird immer dankbar sein", das bewährt sich auch hier. Und das gilt selbst für das Theater, welches unausgesetzt sich starken Besuches erfreut. Nicht allein, daß wie überall auch hier das Seichte, Schlechte, Frivole sein zujauchzendes Publikum findet: nein, sogar das Gute, Klassische macht volle Häuser, was gewiß von einer heutzutage seltenen, naturwüchsigen Naivetät Zeugniß ablegt. Sie sehen daher, daß auch für die Musik unser Publikum wirklich Bildungsfähigkeit besitzt. Ein vorschnelles Naserümpfen wird man nur in seltenen Ausnahmen finden; ebenso selten ist jenes banale Affektiren innersten Verständnisses, das in musiküberfütterten Bevölkerungen so leicht um sich greift. Dagegen trifft man auf eine gewisse scheue Zurückhaltung, die auf innerer Unsicherheit beruht und den hohlen Schein der Begeisterung ängstlich meidet. Ein solches Publikum ist leicht für daß Schöne zu gewinnen und heranzubilden, ja man kann sagen, daß die Pflege der edlen Kammermusik seit mehreren Jahren Erfreuliches für dieses Ziel bereits erreicht hat. Unter den einheimischen Musikern zeichnet sich Hr. Eschmann als sehr gewandter, feuriger Geiger aus. Wir haben ihn namentlich in den geistvollen Werken Schumann's Treffliches leisten hören. Daß in ihm und seinen Genossen der Sinn für Echtes, Edles herrscht, mögen Sie daraus entnehmen, daß neben Haydn, Mozart und besonders Beethoven mit vorzüglicher Hingebung auch Schubert und die neueren bedeutenden Schöpfungen von Schumann, Brahms, Gade vorgeführt wurden. Das klangvolle Oktett von Gade, das großartig angelegte und reich entwickelte Sextett von Brahms haben wir wiederholt in sehr tüchtiger Ausführung gehört. In den Quartetten des heurigen Winters gebührt unter den Spielenden dem Konzertmeister Hrn. Hegar aus Basel der erste Preis. Wir dürfen es als eine seltene Gunst schätzen, einen so feingebildeten und tief empfindenden Musiker in unserem Orchester zu besitzen. Bei allem Feuer des Spiels, bei aller Größe der Auffassung behält der Ton seiner Geige stets eine Schönheit und der Vortrag eine Klarheit, die selten etwas zu wünschen übrig lassen. Die letzte Quartett-Soirée (am 9. Februar), bei welcher neben ihm die HH. Kallenberg, Kaiser und Hilpert sich wacker betheiligten, führte uns zuerst das F-dur-Quartett op. 54 von Beethoven, dann das zum Theil fast zu breit gehaltene, aber durch seine innere Lebensfülle anziehende A-dur-Quartett op. 26 von Brahms und zum Schluß das A-dur-Qartett op. 44 Nr. 3 von Schumann vor. Fast zu viel des Guten, möchte man sagen, und nach den beiden ersten Stücken waren wir zweifelhaft, ob das Publikum noch genug Frische und Empfänglichkeit für das letzte Werk haben würde. Aber Schumann's hinreißende Schöpfung, eines der schönsten Quartette, die unseres Erachtens je geschrieben wurden, mußte das Publikum so sehr zu fesseln und zu erwärmen, daß zuletzt selbst die Zögernden und Scheuen in lauten Beifall ausbrachen.

Unrecht würde es sein, wollte ich bei diesem Anlaß nicht des trefflichen Musikers gedenken, der in dem Brahms'schen Quartett die Klavierpartie meisterhaft durchführte, und dem wir überhaupt gar manchen Genuß verdanken. Hr. Kirchner, der früher eine Reihe von Jahren in dem benachbarten Winterthur lebte, und den wir erst seit vorigem Sommer den unsern nennen dürfen, ist vor allen Dingen ein begeisterter Nachfolger Schumann's, wie sich das auch in seinen schwungvollen und zum Theil sehr schönen Lieder-Kompositionen zu erkennen gibt. Auf dem Klavier ist er einer der edelsten Interpreten nicht blos Schumann's und Beethoven's, sondern vorzüglich auch Bach's. Schon als vortrefflicher Orgelspieler steht er dem großen Kantor der Thomasschule besonders nahe. Wir haben genug brillantere Virtuosen gehört als Kirchner; aber

schwerlich einen Klavierspieler, der, mit Beherrschung aller Mittel, künstlerischer und, ich möchte sagen, menschlicher eine Größe wie die des strengen Bach Einem nahe zu bringen wüßte. Kirchner's Anschlag hat etwas überaus Weiches, ja man darf sagen sinnlich Schönes, aber eine markige Kraft, ein tiefes Verständniß und ein liebevolles Versenken in den geistigen Gehalt des mächtigen Fugendenkers halten alles Weichliche, Moderne zurück. Während manche gediegene Spieler einem Bach gegenüber mit ihrer Individualität zu sehr zurücktreten und es für ihre Aufgabe halten, eine Bach'sche Fuge gleichsam abstrakt wie ein mathematisches Kunststück darzulegen, läßt Kirchner aus seinem echt künstlerischen Subjekt so viel einfließen, daß die Formen wie von neuem Leben beseelt sich in so mächtigem Strome ergießen, als würden sie eben neu geschaffen. So mischt unser Künstler überhaupt beim Vortrage sein eigenes Ich in die Sache, oder vielmehr er läßt sich von dem Gegenstande selbst völlig ergreifen und vermag ihn darum nur um so wirksamer wiederzugeben. Dies Wirkungsvolle im besten Sinne, so meine ich, bedarf und verlangt jede Kunst; der Einzelne soll gewiß sich unterordnen, aber er soll nicht das vergebliche Streben verfolgen, gleichsam völlig zu verschwinden und nach einer „Objektivität" zu trachten, die stark nach aschgrauer Abstraktion schmeckt. Ich will noch hinzufügen, daß Kirchner sich namentlich um die Einbürgerung der Schöpfungen von Schumann und Brahms wahrhaft verdient gemacht hat. Ihm ist es mit zu verdanken, wenn neulich die Ausführung des Schumann'schen Quartetts geradezu als eine vollendete zum Vorschein kam.

Komme ich nun aus den Regionen der „absoluten" (oder „anundfürsichigen", wie mein alter Professor der Logik sagte) Musik in die Gebiete der Vokalmusik, so muß ich den Ton meiner Mittheilungen merklich herabstimmen. Gesungen wird zwar in der Schweiz unbändig viel, und zwar in den Männergesangvereinen, für deren Entwicklung der würdige alte Nägeli bekanntlich so viel gethan hat, daß er dafür zur — Strafe, hätt' ich bald gesagt, auf der hohen Promenade, einem der schönsten Aussichtspunkte, in einer nichts weniger als geistreichen Marmorbüste ausgehauen steht. Nun ist gewiß ein schöner Männergesang eine gute Sache und für die Schweiz mögen die großen Sängerfeste ihre politisch-ethische Bedeutung haben, denn ein Volk, dem die meisten idealen Güter, vor allem die Sprache, keine gemeinsamen sind, hat genug Veranlassung, sich gemeinsame ideale Interessen zu schaffen. Wenn nur mit all' dem Singen eine wirkliche musikalische Gesangsbildung erreicht würde. Ich mag gar nicht annehmen, daß jener wackere Eidgenosse zahlreiche Sinnesverwandte habe, welcher seinem Chordirigenten, als dieser ihn wegen zu frühen Einsetzens tadelte, entgegnete: „Ei was, ich bin ein freier Schweizer und kann einsetzen, wann ich will". Aber so viel ist gewiß, daß die einsichtigen Freunde des Männergesanges auf den letzten Gesangsfesten es schon ausgesprochen haben, daß man in eine Bahn gerathen sei, welche der Sache nachtheilig werden müsse. Ein Jahr hindurch etliche Lieder einexerciren, um damit einen Preis zu erwerben, das kann unmöglich zu dauernden musikalischen Erfolgen führen. Die meisten Sänger lernen dabei alles Andere, nur nicht singen, d. h. was ein musikalischer Mensch unter Singen versteht. Schließlich sind Tabak, Bier oder Wein und Wirthshaus dabei die Hauptsache.

Aber etwas Schlimmeres erfolgt daraus. Der Männergesang, in dieser armseligen Beschränkung betrieben (wie er ja selbst schon ein gar zu eng begränztes Feld ist), überwuchert krankhaft alle echte, große Musikpflege. Die Schmarotzerpflanze erstickt den ganzen Baum. In einer Stadt wie Zürich hat sich bis vor Kurzem nicht einmal ein ordentlicher Gesangverein bilden können, der im Stande gewesen wäre, irgend ein bedeutenderes Oratorium zur Aufführung zu bringen. In Basel, ja in kleineren Schweizerstädten ist man darin glücklicher. Was man in den Konzerten der letzten Jahre hier von einheimischen „Sängerinnen" in Sololeistungen genoß, erhob sich im besten Falle zu leidlichem Dilettantismus. Stockhausen mit seinem einzig edlen und schönen Gesange mußte uns einmal wieder diesen tiefen Abstand von der Höhe der Kunst recht ermessen lassen. Alle Schwierigkeiten, welche sich hier der Bildung eines tüchtigen „gemischten Chores" in den Weg stellten, aufzuzählen, werde ich mich wohl hüten; denn ich könnte mich nicht von unliebsamen Personenfragen und Erörterungen von Dingen dispensiren, die mit der Kunst nichts zu thun haben — sollten. Ich will nur die Thatsache hervorheben, daß ein kleiner Verein sich von Zeit zu Zeit immer zu bilden versuchte, aber nach kurzen Anstrengungen wieder in Nichts zerfloß. Einmal, im vorigen Jahre, kam es so weit, daß wirklich der erste Theil des „Paulus" aufgeführt wurde; darnach versank, wie von der ungeheuren Anstrengung erschöpft, Alles wieder in Schweigen. Kürzlich schwang man sich aber zu der Höhe empor, die ganze „Schöpfung" im Theater aufzuführen. Das war ein Ereigniß, fast wie eine neue

Schöpfung. Bringt man alle Schwierigkeiten in Anschlag, so war die Aufführung ganz achtungswerth, und das alte liebe treuherzige Werk bewies auch hier wieder seine Anziehungskraft so glänzend, daß das überfüllte Haus allen Wünschen um Einlaß nicht zu genügen vermochte, und daß eine Wiederholung ein eben so volles Haus fand. Wieder ein Beweis für die Empfänglichkeit unseres Publikums.

Gegenwärtig ist nun die gesammte „Harmonie", vielleicht der bedeutendste der hiesigen Männergesangvereine, mit einem Frauenchore zu einem gemischten Gesangverein zusammengetreten, der mit Eifer sich an den in gewissen Kreisen des Publikums immer noch beliebten „Tod Jesu" von Graun gemacht hat. Zugleich hat Hr. Kirchner vor einiger Zeit einen Gesangverein begründet, der einen engeren Kreis von Damen und Herrn umfaßt und mit Einübung von kleineren Kompositionen von Bach, Mendelssohn, Schumann („Faustchöre") und Brahms („Marienlieder") beschäftigt ist. Vielleicht kann ich Ihnen nach einiger Zeit über die Leistungen dieser Vereine Näheres mittheilen. Einstweilen will ich beiden den besten Erfolg wünschen.

Darmstädter Theaterbericht.

Repertoir und Personal-Verhältnisse.

##. — Die mehr als trostlosen Zustände der hiesigen Bühne verleiden und erschweren Ihrem langjährigen Berichterstatter derart seine sonst immer gern erfüllte Pflicht, daß Sie derselbe seit Beginn der Saison — Anfang September — ohne alle Nachricht ließ. Ein kurzer Rückblick auf die Leistungen des Darmstädter Theaters seit jener Zeit wird zur Begründung des Gesagten genügen.

Betrachten wir zuerst das Schauspiel, so begegnen wir hier einem wahrhaft jämmerlichen Repertoir, einem Repertoir, das wohl jeder halbwegs anständige Direktor eines Provinztheaters dritten und vierten Ranges sich scheuen würde, seinem Publikum zu bieten, einem Repertoir, das von beinahe 40 Schauspielabenden nur 3 für Schiller und Goethe übrig hatte, einem Repertoir, dem Shakespeare und Lessing sorgfältig fern gehalten wurden, und das aber auch ebensowenig einer einzigen der ernsteren und besseren dramatischen Novitäten der Jetztzeit eine Vertretung gestattete. Die paar Neuigkeiten leichteren Genres, die zur Darstellung gelangten, noch mehr aber die zwei Schiller gewidmeten Abende, an denen wir „Tell" und „Die Jungfrau von Orleans" sahen, provocirten die hiesige Lokalpresse wiederholt zu den — auch von uns in den „Recensionen" schon oft geäußerten — Klagen über die Unfähigkeit derjenigen, denen die Leitung des Schauspiels leider seit Jahren anvertraut und denen auch vornehmlich die niedrige Stufe, auf der sich dasselbe an der Darmstädter Hofbühne befindet, zu danken ist.

Das Personal ist in seinem früheren Bestand geblieben. In seinem männlichen Theil großentheils ungenügend und nicht einen Künstler von Bedeutung zählend, besitzt es in den Damen theilweise ganz hübsche Kräfte, die jedoch nur selten zu entsprechender Geltung gelangen können. Wir haben sämmtliche Schauspiel-Mitglieder schon früher in d. Bl. ausführlich besprochen und dürfen uns daher heute wohl auf vorstehende allgemeine Bemerkungen beschränken.

Besser als das Repertoir des Schauspiels war im Allgemeinen das der Oper. Man gab von Eröffnung der Saison bis zum 1. Februar, an 45 Abenden die nachfolgenden Opern: „Josef und seine Brüder" (2 Mal), „Martha" (3 Mal), „Czaar und Zimmermann" (2 Mal), „Faust" (4 Mal), „Troubadour" (2 Mal), „Tannhäuser" (2 Mal), „Jüdin", „Wilhelm Tell", „Barbier", „Montecchi und Capuletti" (2 Mal), „Sicilianische Vesper", „Robert der Teufel" (2 Mal), „Regimentstochter" (2 Mal), „Liebestrank", „Königin von Saba" (2 Mal), „Fidelio", „Figaros Hochzeit", „Weiße Dame" (2 Mal), „Don Juan", „Lustige Weiber", „Hugenotten", „Zauberflöte", „Oberon", „Freischütz", „Cortez", „Nordstern" (2 Mal), „Hernani", „Stumme", „Gustav", „Der Maskenball", „Prophet" und „Iphigenia in Aulis", eine Zusammenstellung, bei der wohl Manches anders zu wünschen wäre, die aber doch allen Geschmacksrichtungen, wenn auch nicht gleichmäßig, Rechnung trug. Leider aber blieben die Aufführungen selbst unendlich weit hinter dem zurück, was wir in früheren Jahren sahen. Zwar bewährt unser wackeres Orchester unter Schindelmeisser's intelligenter Leitung noch immer seinen alten Ruf, zwar besitzen wir auch in einigen Mitgliedern des Opernpersonals tüchtige und verwendbare Kräfte, allein dieselben sind natürlich außer Stande, die allzu fühlbaren Lücken, die sich in anderen Fächern geltend machen, zu verdecken.

Vor Allem fehlt unserer Oper eine jugendliche Sängerin, eine Darstellerin für Agathe, Pamina, Euryanthe, Elsa u. s. w. Dieser Mangel tritt täglich em-

pfindlicher hervor, ohne daß die Direktion bis jetzt für Abhilfe Sorge getragen. Ebenso fehlt eine genügende Opernsoubrette, denn Fr. Dzjuba, die ab und zu als solche verwendet wird, ist eigentlich nur für kleine Gesangspartien und zur Aushilfe engagirt, und kann als Cherubin, Zerlina, Aennchen, Urbain ꝛc. selbst den bescheidensten Anforderungen nicht entsprechen. Das Fach der ersten dramatischen Sängerin bekleidet Frl. Stöger, früher langjährige Primadonna des Münchner Hoftheaters, der von dort ein ehrenvoller Ruf vorausging. Dieser Ruf mag wohl früher seine vollste Begründung und Berechtigung in den Leistungen der Sängerin gefunden haben, heute sind dieselben aber in stimmlicher Beziehung derart reducirt, daß die Dame den hiesigen Ansprüchen nur in einer kleinen Anzahl von Rollen genügen kann. Frl. Stöger besitzt nicht unbedeutende dramatische Befähigung, Verständniß und Gewandtheit in Auffassung und Spiel; ihr Gesang ist in der Lage, in der sie noch über genügenden Stimmfond disponirt, zumeist rein, der Vortrag im Allgemeinen korrekt. Die Stimme selbst aber besitzt nur noch in fünf bis sechs Tönen der Mittellage einen angemessenen Klang, die tieferen Töne sind gepreßt und klanglos, die höheren vermag die Künstlerin nur noch zu schreien. Mangel an Kraft, sowie eine gewisse Unbiegsamkeit und Sprödigkeit des Organs machen es ihr unmöglich selbst in den leidenschaftlichsten Momenten im raschen Tempo zu singen. Als bühnengewandte und routinirte Sängerin ist Frl. Stöger sich der Schwäche ihrer Mittel wohl bewußt und sucht dieselben nach Möglichkeit zu verdecken. Dadurch entsteht nun nicht allein ein fortwährendes Dehnen und Verschleppen der Tempi, sondern es ist auch allmählich ein alle Grenzen überschreitendes Transponiren und Punktiren eingerissen, das keine Vorschriften und Traditionen mehr achtet. Außer Frl. Stöger besitzt die hiesige Bühne nur noch eine Sängerin von einiger Bedeutung; es ist dies unsere Koloratursängerin Frl. Molnar. In ihrem eigentlichen Fache ist dieselbe Hervorragendes zu leisten im Stande. Die Stimme ist mit großer Egalität ausgebildet und von bedeutendem Umfange, die Intonation ist fast durchweg rein, Ansatz und Vortrag zeugen, wenn sich die Sängerin, was freilich nicht immer der Fall, von Extravaganzen fern hält, von guter Schule. Wie aber leider in dieser unvollkommenen Welt kein Licht ohne Schatten ist, so hat auch Frl. Molnar ihre nicht unbedeutenden Schattenseiten. Der Stimme mangelt, obgleich die Dame noch jung, doch die Frische, das Organ klingt stets etwas belegt und heiser, dabei kokettirt Frl. Molnar fortwährend mit ihrer Kehlenfertigkeit, indem sie meist ohne Geschmack und ohne alle Rücksicht auf den Charakter der Musik bei jeder, noch so unpassenden Gelegenheit nicht enden wollende Triller, Fiorituren und Kadenzen einlegt, eine Unart, die ihr von Seiten der Kritik schon die stärksten Vorwürfe, bis jetzt aber fruchtlos, zugezogen. Daß der Gesang des Frl. Molnar der Seele und des Gefühls entbehrt, würden wir bei dem von ihr vertretenen Fache so hoch nicht anschlagen, wenn nicht die Sängerin die unglückliche Idee hätte, sich auch an jugendlich dramatische Partien zu wagen, wozu wir ihr alle und jede Befähigung auf's entschiedenste absprechen müssen. Für das Fach der Altistinnen hat die Direktion in Frl. Wierer aus Pest eine Vertreterin acquirirt, die jedoch in den wenigen Rollen, in denen sie bis jetzt auftrat, durchaus keinen Erfolg hatte. Frl. Wierer tremolirt und distonirt in hohem Grade — dies, sowie ein unfreier Gaumenansatz und ein geradezu unweiblicher und unschöner Klang der Töne in der tieferen Lage verdecken vollständig die kleinen Vorzüge, die die Künstlerin sonst wohl in dramatischer Beziehung hat. Für kleine Partien sind Frl. Reitz — eine junge Anfängerin mit hübscher Stimme, aber sehr wenig musikalischer Begabung — Fr. Dzjuba, die wir schon oben erwähnt, und Frl. Amend — über deren Fähigkeiten wir am besten schweigen — engagirt, und dürfte mit dieser streng wahrheitsgetreuen Charakteristik unseres weiblichen Opernpersonals wohl hinreichender Beweis für die Behauptung: daß die Opernaufführungen dieses Jahr weit hinter dem zurückstehen, was dieselben in früheren Jahren geboten, geführt sein.

Weit besser ist das männliche Personal. Dasselbe besitzt in den HH. Becker, Trapp und Greger für hohe und tiefe Baßpartien sehr verwendbare, schon früher in den „Recensionen" von uns besprochene Mitglieder. Der Tenor ist durch die HH. Richard, Nachbauer, Peez und Reichard vertreten. Hr. Richard besitzt bei vielen anerkennenswerthen guten Eigenschaften leider nicht die nöthige Kraft des Organs, um in dem Fach des Heldentenors, für welches er engagirt ist, genügend durchgreifen zu können. Hr. Nachbauer hat sehr schöne Stimmmittel, den reinen Timbre des lyrischen Tenors, und ist an ihm nur der große Mangel an musikalischer Sicherheit und Festigkeit zu bedauern, der sich nicht allein in stetem Schwanken der Intonation, sondern auch in dem Mangel an Korrektheit der Einsätze oft auf

störende Weise geltend macht. Hr. Pecz singt seit mehr denn 15 Jahren alle nur denkbaren Tenorpartien an der Darmstädter Hofbühne und hat sich durch die große Bereitwilligkeit, mit der er das Institut oft aus allen Tenoristennöthen rettet, große Verdienste erworben. Hr. Reichard singt Tenorbuffos und ist für dieses Fach genügend. Eine glückliche Acquisition hat die Direktion in Hrn. Hölzl vom Kärnthnerthortheater in Wien gemacht, der mit seinem van Bett, Dulcamara u. a. Rollen sich rasch die Gunst des Publikums erworben.

Von Novitäten hat die Oper in dieser Saison noch nichts gebracht, doch soll „La Réole" von Gustav Schmidt und „Die Statue" von Reiher (wenn wir nicht irren vor zwei Jahren in Paris gegeben) zu demnächstiger Aufführung angenommen sein. — Als Gäste traten auf: Hr. Niemann (2 Mal) und Fr. Braunhofer-Masius (2 Mal), beide mit großem Erfolg.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Rückblicke auf meine theatralische Laufbahn und meine Erlebnisse auf und außer der Bühne", von Franz Wallner. Berlin, Verlag von Louis Gerschel. 1864.

7. — Der Autor ist dem älteren theaterlustigen Wiener Publikum als Schauspieler, dem jüngern, zeitungslesenden als Eigenthümer und Direktor des seinen Namen führenden Berliner Theaters wohlbekannt. In ersterer Beziehung wurde Hr. Wallner seinerzeit namentlich in Raimund'schen Rollen geschätzt, in letzterer hat er es verstanden, durch seine Fachkenntnisse und feine geschäftliche Routine den Berlinern ein Muster-Ensemble im Fach der komischen Blüetten und Possen herzustellen. — Die bewegte Vergangenheit des Schauspielers und die praktischen Eigenschaften des Direktors hätten demnach vermuthen lassen, daß Memoiren, oder auch nur Bruchstücke aus dem bunten Leben dieses Mannes viel desjenigen enthalten würden, was die Theaterwelt interessirt: Charakter- und Sittenschilderungen aus dem Komödiantenleben, praktische Winke aus dem Bereiche der Kouliffen-Erfahrung, lebendige Mahnungen an vergessene Leistungen, zum mindesten etwas Theaterklatsch von jener bessern Sorte, der zur richtigen Beleuchtung der Menschen und Zustände das Seinige beiträgt.

Von alldem fanden wir jedoch in Hrn. Wallner's Buch blutwenig. Der Verfasser selbst benachrichtigt uns gleich in der „Vorrede", daß er „nach fünfzig Jahren eines bewegten, erfahrungsreichen Lebens" — „nicht ein Blatt, nicht eine Notiz, nicht eine Affiche, als Anhaltspunkt zur Aufzeichnung" seiner „Erinnerungen" vorgefunden habe. Und in der That, sein ganzes Buch bestätigt die Richtigkeit, aber auch die üble Wirkung dieser fatalen Entdeckung; sein ganzes Buch ist ein Erinnerungs-Versuch ohne „Anhaltspunkt". Er hat verschiedenartige Ingredienzen zusammengebraut oder aneinandergekoppelt, um nur die Reihe von Aufsätzen, aus denen solch' ein Buch bestehen soll, zusammen zu bringen. Einzelne Aufsätze sind bereits vor Jahren veröffentlicht worden und durch die Spalten von Theaterblättern verschiedener Art gewandert. Eine Abtheilung bringt russische Schilderungen, ein und der andere Aufsatz will ungarische Sitten zeichnen, Wien und Paris, Berlin und Kopenhagen müssen als Namen und Titeln figuriren, Heinrich Heine und Freiligrath, Bäuerle und Saphir, Raimund und der Graf Hahn müssen Statistendienste leisten in den „kleinen pikanten Vorfällen", als deren Mittelpunkt Franz Wallner sich darstellt. Ja selbst zu Gespenstergeschichten nimmt der Verfasser seine Zuflucht, — und überall, selbst in dieser letztgenannten weiland noch klassischen Gattung, bleibt er an der Oberfläche aller Dinge stehen und dringt mit keinem Worte in das Innere der geschilderten Menschen oder Zustände ein. Und wohl uns, wenn er noch auf dieser Oberfläche in landläufigem Zeitungs-feuilletonstyl einherspazirt; — manchmal aber sinkt er unter das Niveau des gemeinhin Ertragbaren.

So lassen wir uns denn z. B. den „Wandernden Komödianten" gefallen, desgleichen die Schilderungen aus London (speziell das Zusammentreffen mit General Klapka), aus Kopenhagen, („Tivoli"), die komische „Kourierfahrt im J. 1848" und etwa noch ein paar alter Theateranekdoten. Aber was wir im Wallner'schen Buch über Raimund lesen, ist entweder ganz unbedeutend, oder aus jeder Biographie des unvergeßlichen Schauspieler-Dichters hinlänglich bekannt. Auch über den Grafen Hahn-Neuhaus — den närrischen Theatermären — sind schon öfter in Fachblättern prägnantere Anekdoten veröffentlicht worden. In dem Kapitel „Berühmte Männer" wird eine Begegnung in Paris mit Heine, eine Anekdote aus dem Leben Freiligrath's und einige Witze von M. G. Saphir in einer Weise breitgeschlagen, die wir nicht anders als profanirend nennen können, — sowohl wegen der Zusammenstellung der beiden Dichter mit jenem dichtenden Witzling, als wegen der Anmaßung des Verfassers, mit welcher er erzählt, daß ihm zu Ehren eine „geistreiche Dame" eine Anzahl Berühmtheiten, wie Heine, Ruge, Herwegh, Freiligrath u. A. eingeladen habe.

Vollends abgedroschen und abgeschmackt für jeden Gebildeten und speziell für den, der die Wiener Verhältnisse kennt, sind die Erinnerungen an Bäuerle und Saphir. Die albernsten Späße des Erstgenannten, sowie Castelli's, und die schwächsten Witze Saphir's werden uns da als „Originale aus Alt-Wien" wieder aufgetischt. Mit charakteristischem Behagen schildert der gewesene Komiker die „unbegrenzte Gutmüthigkeit" Bäuerle's, dessen „Theaterzeitung" damals in allen Händen war und „dem Eigenthümer per fas eine ganz ansehnliche Summe einbrachte, ohne des nefas zu gedenken, welches die Sehnsucht aller dramatischen Künstler, in der „Theaterzeitung" recht von Herzen gelobt zu werden in den Säckel des in diesem Punkte sehr zugänglichen Bäuerle zauberte". Und diesem „sehr zugänglichen" Manne ruft der Verfasser ein sentimentales „Friede seiner Asche" zu — ohne mit einem Worte merken zu lassen, daß er von der Erbärmlichkeit, die er

schildert, auch nur eine Ahnung habe. Noch hübscher macht sich derselbe Friedenswunsch für die „Asche" des vielbegabten, aber noch weit weniger respektablen „Humoristen", den der Verfasser schließlich gar noch mit dem „kranken Löwen" vergleicht, der „Undank und Rücksichtslosigkeit geerntet, wo er Wohlthaten gesäet". Von dem Unkraut, welches „Theaterzeitung" und „Humorist" gesäet und dessen Ernte den Wiener Theaterzuständen zugute kam, scheint der Verfasser eben auch nichts zu wissen, — oder nichts wissen zu wollen, trotzdem, oder vielleicht weil er vermuthlich selbst als Schauspieler und Direktor mit dem von ihm so harmlos erwähnten „nefas" in aktive Berührung gekommen ist. In diesem Falle begreifen wir ganz wohl, daß Hr. Wallner sich nicht berechtigt fühlt, auf die einstigen Stützen der käuflichen Kritik einen Stein zu werfen. Nur aber sentimental durfte er in der Erinnerung an sie nicht werden, dazu muß er sie zu genau gekannt haben.

Wir können schließlich nur wiederholt bedauern, daß Hr. Wallner es nicht vermocht hat, in seinem Buche etwas für sein Fachgebiet Nützliches oder Anregendes zu bieten. Natürlich war er dazu nicht verpflichtet, — aber er war es gewiß auch nicht, überhaupt ein Buch zu schreiben, oder vielmehr eine Reihe von Aufsätzen als Buch drucken zu lassen. — Also, wozu?

Kleine Chronik.

Pariser Theaternachrichten. Adelina Patti hat als Martha das Publikum der italienischen Oper entzückt, sowohl durch ihre frische Stimme und ihren eben so frischen als geschmackvoll- und empfindungsvollen Vortrag, wie durch ihr feines, nüancenreiches Spiel. Die übrigen Partien wurden von Mario, Delle Sedie, Scalese und Mad. Déméric-Lablache gesungen. Die „Europe Artiste" frägt übrigens mit Recht, warum die melodiöse Flotow'sche Oper noch immer nicht in der Opéra Comique oder im Théatre Lyrique gegeben worden sei. — Im Theater der Porte-Saint-Martin kam ein neues fünfaktiges Drama von Louis Bouilhet: „Faustine" zur Aufführung und hatte ungewöhnlichen Erfolg. Pariser Blätter können den Grund von diesem letzten nur in der glänzenden Inscenirung finden. Alle Pracht der Ausstattung entfaltet sich, wie es heißt, vor den Augen des dadurch geblendeten Zuschauers, sie zu beschreiben sei unmöglich. Die Scene spielt im alten Rom und gibt so Gelegenheit zur Darlegung römischen Wesens und Prunkes in dem Triclinium, einem ungeheuren Festsaal, strahlend im Glanze von durchsichtigem Marmor, schillerndem Purpur und bronzenen Lampenträgern; ferner auf dem Forum mit seinen Reitergruppen, seinen Triumphbögen und Rostren; in den Gärten Faustinen's endlich, wo das Auge schwelgt in endlosen Fernsichten und an dem Anblick des Blüthenreichthums der exotischen Flora, über welches Alles ein milder weißer Schimmer sich ausgießt. Ein Springbrunnen schleudert einen Wasserstrahl empor, flüssige Raketen zerpuffen in einen Regen von Smaragden, Amethisten, Saphiren, Rubinen, Topasen u. s. w. Und zu dem Allen das Ballet der Psyllen, nicht zu gedenken des Panorama's von Rom und anderweitiger Dekoration. — Im Grand Opéra ward am 10. Februar das neue Ballet von St. Georges und Rota unter dem Titel: „La Maschera" zum ersten Male gegeben.

In Dresden ging Louis Schubert's einaktige Operette „Der Wahrsager" als Neuigkeit in Scene. Dortige Blätter nennen die Musik melodisch gefällig, einfach und anspruchslos und mit Routine gemacht. — Eben daselbst hat kürzlich Rudolf v. Zeitz, Verfasser des in Karlsruhe gegebenen Schauspiels „Der Kämmerer von Worms", sein neuestes Werk „Glückliche Eltern", Lustspiel in fünf Akten, vorgelesen.

„Der Botenläufer von Pirna" heißt eine neue komische Oper in drei Aufzügen, von Heinrich Dorn, (Text von Moritz Heydrich) welche eine Episode aus dem schlesischen Kriege behandelt mit dem Kriegsobristen Kleist als Helden.

Schiller's „Räuber", besetzt durch drei Herren und drei Damen, ist zwar ein kleines Kunststück, wird aber doch ausgeführt und zwar von der Peiner'schen Gesellschaft und in folgender Weise: Der Direktor selbst gibt in der ersten Scene den alten Moor, nach der Verwandlung den Karl. Eine Dame spielt Schweizer, Hermann und Daniel zusammen, eine andere den Roller, wobei sie die Partien des Schufterle, Ratzmann, Grimm u. s. w. zusammenspricht. Ist Roller todt, so spielt er in gewechseltem Kostüme im letzten Akt als anderer Räuber weiter. Spiegelberg ist der zweite Schauspieler, die dritte Dame entzückt als Amalie und Kosinsky; Franz Moor verbindet zugleich mit dieser Rolle die Magistratsperson — dritter Herr. Da Karl und der alte Moor im dritten Akt zusammen auftreten, so muß Spiegelberg dann den alten Moor weiter spielen. — Schrecklich, aber wahr!

Lokales.

G. — **An der Wien** brachte der vorletzte Abend vor der zur Vorbereitung der „Schafhaxel"-Feerie nöthig gewordenen Schließung eine kleine Novität: „Nur kein Börsianer", von Bardach, und zwei Reprisen, deren eine durch den neuen Titel: „Das Duell" auch zur Novität aufgeputzt werden sollte. Den Beschluß machte die „Norma"-Parodie. Die wirkliche Novität hat einen ganz hübschen Vorwurf, zu dessen Ausbeutung der Verfasser mannigfachen Anlauf nimmt, aber weder genug Erfindungsgabe noch Witz besitzt. Durch zwei Drittheile steigert sich des Zuschauers Sehnen — nach dem Schluß, der allerdings einige Entschädigung für das geduldige Ausharren bietet. Soviel durch das Spiel zur größeren Verdaulichkeit beigetragen werden konnte, geschah durch die HH. Röhring, Rott und besonders Swoboda, der seinen Börsen-Gallopin in möglichst wirksamer Weise gab. — Noch mehr Anerkennung fand er in dem „Duell", in dem er einen Bruder Sachsen mit möglichster Naturtreue kopirte und schon durch seine Maske in die lustigste Stimmung versetzte. Hr. Friese war auch hier als zweiter Hasenfuß ein ganz wackerer Portner. In der Norma-Parodie, den Lesern d. Bl. schon von ihrer ersten Aufführung (1861, Nr. 39, S. 620) hinreichend bekannt, war die Trägerin der Titelrolle, Frl. Gallmeyer, weder bei

Stimme, noch bei Laune. Man mußte fast mehr durch das Gesicht als durch das Gehör sich überzeugen, daß sie singe. „Aufgeräumter" waren dafür Fr. und Hr. Rott und Hr. Swoboda, der nebenbei mannigfach Wachtel imitirte.

Das Gesellschaftskonzert vom letzten Sonntag erzielte im Ganzen keinen recht günstigen Erfolg. Den Anfang machte Schubert's von Lißt brillant instrumentirter Marsch. Dann folgte Grädener's „Zwiegesang der Elfen" für Soli, Chor und Orchester (neu), ein höchst schwieriges, an Feinheiten reiches, den tüchtigen Musiker bekundendes Werk, dem es aber gleichwohl an einer entschiedeneren Wirkung auf das Publikum fehlte. Nicht viel glücklicher war die Schumann'sche Novität: „Beim Abschied zu singen", auf den durch Mendelssohn populär gewordenen Text „Es ist bestimmt in Gottes Rath" für Chor mit Begleitung komponirt; dann folgte Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt", ferner ein anmuthig melodiöses „Schwedisches Volkslied" und endlich Beethoven's achte Symphonie. Das meisterlich vorgeführte Volkslied mußte wiederholt werden.

A. S. **Konzert von Frl. Bochkolz-Falkoni.** Jetzt noch die vielen Vorzüge der Konzertgeberin im kolorirten Gesange als: Reinheit der Intonation in den schwierigsten Fiorituren und Sprüngen, Gediegenheit des Portamento, Oekonomie des Athmens, ein Resultat der beharrlichsten Studien in einem eingehenden Detail zu besprechen, scheint uns überflüssig bei einer Künstlerin, welche schon so viele Beweise ihrer Meisterschaft geliefert; es genügt demnach nur anzuführen, daß sie in der Kantate „Orpheus" von Pergolese ein Musterbild der altitalienischen Gesangsmethode und im Vortrage der Kavatine aus „Norma" und des Rondo von Desangeli ein solches der neueren italienischen Schule geliefert. — Außer der Konzertveranstalterin spielte Fr. Rawack-Mauthner zwei Solopiecen von Schumann und Lißt mit Geschmack und Eleganz, wenn auch ohne kräftigen Ausdruck, und Hr. Ander sang zwei Lieder von Franz Mair und Esser mit poetischem Kolorit. Die beiden Frauenchöre, Motette von Mendelssohn und der 23. Psalm von Schubert von den Gesangsschülerinnen der Konzertgeberin mit frischen klangvollen Stimmen und feiner Nüancirung gesungen, gaben ein sehr wirksames Relief zu dem ganzen Konzertbilde ab.

Ein Schubert-Abend, den die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde vor einigen Tagen veranstaltet hat, produzirte, wie natürlich, nur Kompositionen des gefeierten Meisters, für dessen Monumentfond das Erträgniß bestimmt war. Der Singverein brachte die Chöre: „Friede sei mit Euch", „Gondelfahrer" und „Gott in der Natur", Hr. Walter sang „Des Müllers Blumen", „Der Müller und der Bach" und „Der Neugierige", Frl. Bettelheim „Am Grabe Anselmo's" und „Geheimes", Hr. Ander „Nebensonnen" und „Am Meere", und Fr. Dustmann „Du bist die Ruh'" und „Du liebst mich nicht". Hr. Hellmesberger und Genossen spielten das Quintett in C und die HH. Dachs und Epstein die F-moll-Phantasie.

Eine Wohlthätigkeits-Akademie zum Besten der Nothleidenden in Ungarn fand am Mittag des verflossenen Sonntags im Operntheater statt, das in allen seinen Räumen gefüllt war. Die Produktionen standen sämmtlich in irgend einer Beziehung zu Ungarn. Den Eingang bildete Beethoven's Ouvertüre zu „König Stephan", welche die Ouvertüre zu Franz Doppler's Oper „Ilka" zur Genossin hatte. Die Primadonna des Pester Nationaltheaters Frl. Carina sang eine Arie aus Erkel's Oper „Maria Báthory" und die Briefarie aus „Don Juan", Hr. Tausig spielte Lißt's „Karneval von Pest", und die Violinistin Frl. Deckner Variationen über ungarische Volkslieder. Außerdem sangen noch die HH. v. Bignio und Dalfy ungarische Volkslieder. Frl. Bognar trug ein Gelegenheitsgedicht „Frau Roth" und Hr. Sonnenthal Lenau's „Werbung" vor. Nur Frl. Bettelheim, welche eine Arie aus Rossini's „Die Italienerin in Algier" vortrug, und Hr. Wachtel wichen von dem nationalen Programm ab. Beifall wurde stürmisch gezollt.

Die Pianisten Tausig und Bendel haben den Cyklus ihrer Konzerte nunmehr, unter lebhafter Anerkennung seitens des Publikums, geschlossen. Hr. Sotter dagegen eröffnet jetzt eine Reihe von „Kompositions-Abenden".

Der Kirchenmusikverein zu St. Karl hat seinen 38. Jahresbericht veröffentlicht. Er zählte im J. 1863 19 Ehren-, 62 ausübende und 302 beitragende Mitglieder. Die Einnahmen beliefen sich auf 2273, die Ausgaben auf 1478 fl. — Der Verein brachte im J. 1863 Messen von Orlando di Lasso, Palestrina, Mozart, Josef und Michael Haydn, Hummel, Tomaschek, Schubert, Cherubini, Veit u. A. zur Aufführung.

Robert v. Hornstein hat beim Carltheater eine neue Operette, „Der Dorfadvokat" eingereicht. Das Libretto ist nach dem Französischen von Direktor Karl Treumann bearbeitet.

Ein Gelegenheitsstück in Sachen Schleswig-Holsteins wird sich selbstverständlich keine unserer Vorstadtbühnen entgehen lassen. Hr. Anton Langer wird heute Abend im Carltheater mit einem bezüglichen „Genrebild" voranmarschiren, Hr. Berg in der Josefstadt mit „Zwei Mann von Belgien" folgen und an der Wien ist gewiß nur das berühmte „Schafhazl", (welches auch heute Abend feierlich inaugurirt wird), an der Gelegenheits-Verzögerung schuld.

Hr. Rafael Félix, der Direktor des „Pied de mouton", hat in der „Presse" eine Proklamation erlassen, welche ganz vernünftiger und höflicher Weise das Publikum wegen der längeren Dauer der Vorstellung und speziell der Zwischenakte um Geduld bittet. Komisch nimmt sich dabei nur die ernsthafte Versicherung aus, daß Hr. Félix bestrebt sei, dem Wiener Publikum mit dem „Schafhazl" ein „seiner würdiges" Schauspiel zu bereiten.

Die Abonnement-Ankündigung für die italienische Oper verspricht mindestens 48 Opern- und Ballet-Vorstellungen (April-Mai), eine Novität, nämlich Verdi's „Ballo in Maschera", zwei Reprisen — „Saffo" und „Parisina" — und im Uebrigen eine Auswahl aus dem abgelrierten Repertoir von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi. Unter den für diese Luxus-Saison Engagirten finden wir von hier bekannten Künstlern: die Damen Lotti und Artôt, die HH. Graziani, Everardi, Angelini und Zucchini.

Briefkasten 27. Februar — 4. März. A. S. hier: Erhalten. — J. M. H. in Graz. Da wir bereits einen stehenden Berichterstatter bei Ihnen besitzen, danken wir se r

---

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 11.

Zehnter Jahrgang

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

12. März. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland $2^1/_4$, $4^1/_2$, 9 fl. Ausland $2^1/_2$, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Der Zufall und die Nothwendigkeit im Drama.

Von H. Th. Rötscher.

Ueber die Anwendung und Berechtigung des Zufalls in der dramatischen Poesie herrschen noch immer so verworrene Vorstellungen, daß es sehr angemessen erscheint, einmal die ästhetische Bedeutung des Zufalls als Form dramatischer Handlung zu beleuchten. Zufällig ist überhaupt das, was so und auch anders sein kann, was also kein Gesetz in sich selber hat. Nothwendig ist das, was nur so und nicht anders sein kann, was also das Gesetz seiner Existenz in sich selber hat. Eine Einwirkung, welche nur durch mechanische Mittel erfolgt, ist für das bestimmte Individuum, welches derselben unterworfen wird, nur zufällig; nothwendig dagegen ist das Gesetz der Natur, welches sich in dieser Erscheinung ausspricht. Der Tod eines Menschen z. B. durch irgend eine mechanische Gewalt, einen Degenstich, einen Schuß, den Sturz schwerer Massen, ist zunächst nur nach der Seite hin nothwendig, daß sich in dieser bestimmten Wirkung ein unveränderliches Naturgesetz darstellt, zufällig dagegen nach der Seite, daß gerade dieser und kein anderer Mensch von diesem Gesetz ergriffen wird. Erst indem wir uns bei einem solchen Faktum in die religiöse Sphäre erheben und die Idee einer auch auf das Einzelne sich erstreckenden Vorsehung fassen, verwandelt sich die Vorstellung des zufälligen Todes eines bestimmten Menschen in die Vorstellung eines nach einem höchsten Willen, d. h. durch einen absoluten Willen bedingten Todes, nur daß das Wesen dieses Gesetzes in der religiösen Sphäre von Haus aus als ein unbegreifliches hingestellt wird. Die Erhebung ist also hier von der Art, daß der Mensch nur die Gewißheit hat, kein Zufall, sondern ein unerforschlicher Wille habe hier gewaltet.

Eine Existenz, welche wir als eine zufällige bezeichnen, kann uns daher niemals eine Befriedigung gewähren, weil der Geist bei ihr nicht verweilen, sich bei ihr nicht beruhigen kann, sondern zum Aufsuchen des Gesetzes für die zufällige Erscheinung, d. h. zur Erhebung in die Nothwendigkeit getrieben wird. Die sittliche Weltordnung kann also nur als ein in sich gesetzmäßiges Leben aufgefaßt werden, welches die Bedingung seiner Existenz und seiner Entwicklung in sich selbst trägt.

Jedes Drama soll uns nun doch von einem bestimmten Standpunkt aus ein Abbild der sittlichen Weltordnung darbieten, also eine in sich geschlossene, das Gesetz ihrer Bewegung offenbarende Welt, welche nicht erst auf eine noch höhere Ordnung hinweist, sondern welche sich aus sich selbst erklärt. Nur unter dieser Bedingung kann uns eine dramatische Handlung eine wirkliche Befriedigung gewähren. Läßt uns daher ein Drama im Kreise von Zufälligkeiten stecken, erhebt es uns nicht durch seine Bewegung zur Anschauung einer Nothwendigkeit, so kann es uns auch niemals ein Bild der sittlichen Weltordnung geben; es muß uns unbefriedigt lassen, weil unser Geist genöthigt wird, sich zu einem Sein zu erheben, das auf seinem eigenen Grunde ruht, das Gesetz seiner Entwicklung in sich selbst trägt.

Alles, was in Zeit und Raum tritt, erscheint unter einer Fülle von Bedingungen, welche nicht den Charakter der Nothwendigkeit, sondern der Zu-

fälligkeit haben. Diese Umstände müssen aber von dem Inhalt, welcher durch sie offenbar wird, auf das bestimmteste unterschieden werden. Ohne diesen Unterschied würde sich die ganze Weltgeschichte in eine unendliche Reihe von Zufälligkeiten auflösen. Der Verlust oder Gewinn einer entscheidenden, die ganzen Weltverhältnisse umgestaltenden Schlacht, herbeigeführt durch den Muth und die Entschlossenheit eines untergeordneten Führers, der Tod eines an und für sich unbedeutenden Menschen, eine verletzte Eitelkeit bringen Veränderungen hervor, welche unberechenbare Folgen nach sich ziehen. Aber diese besonderen Umstände sind in der geschichtlichen Bewegung nur die Hüllen, in welchen der Geist der Geschichte einherschreitet, also die Hüllen für die sich entwickelnde Vernunft, für die innere Nothwendigkeit, welche der Ausdruck für das durch die ganze Summe aller geistigen Faktoren gesetzte Produkt ist. Gerade die großen Wendepunkte der Geschichte treten in solcher scheinbar durch Zufälligkeiten bedingten Gestalt hervor. Dies ist sehr natürlich. Denn gerade in den Wendepunkten der Geschichte macht sich der Kontrast der Zufälligkeit und der inneren durch die gesammte historische Bewegung bedingten Nothwendigkeit am meisten geltend. Aber auch gerade in den großen Katastrophen stellt es sich wieder am augenscheinlichsten dar, daß die zufälligen Verhältnisse, unter welchen dieselben in die Welt treten, ein verspäteter oder nicht verstandener Befehl, eine zu früh abgebrochene Brücke, der plötzliche Tod eines Königs, ein früher als sonst eingetretener Winter u. s. f. nur Formen sind, durch welche sich die innere Vernunft der Sache darstellt. Der Geist ist bei dem Hinblick auf diese Zufälligkeiten daher auch nicht in seinem Vertrauen auf die Nothwendigkeit der geschichtlichen Katastrophe erschüttert, weil er besonders in den gewichtigsten Wendepunkten der Geschichte schon durch die gesammte Stimmung der Zeit, durch eine Menge von Symptomen auf das endliche Hervortreten der Katastrophe vorbereitet ist. Deswegen erblickt er auch in der zufälligen Form, durch welche das durch die ganze geschichtliche Bewegung Bedingte in die Wirklichkeit tritt, nur eine der mannigfaltigen Weisen, in denen das Nothwendige sich Bahn bricht. Zufällig sind diese Formen darum, weil in ihnen selbst kein Gesetz herrscht, weil sie nicht durch alle andern Faktoren bedingt sind, sondern weil sie mit vielen anderen Formen vertauscht werden könnten. Aber daß diese oder jene beliebige Form nur das innerlich Nothwendige enthüllt, nur das schon längst durch die geschichtliche Bewegung Vorbereitete ausspricht, das gerade gibt dem Geist die Befriedigung, welche er in aller Geschichte, in allen Prozessen des Geistes sucht, nämlich die Darstellung einer sittlichen Ordnung.

Sobald wir also eine zufällige Erscheinung nur als die Hülle eines nothwendigen Kerns umfassen, fühlen wir uns auch über das Reich des Zufalls erhoben. Wir geben beim Hinblick auf eine von uns als zufällig bezeichnete Erscheinung zwar zu, daß dieselbe auch durch viele ähnliche hätte ersetzt werden können, erkennen jedoch, daß sich in allen ein und derselbe Geist darstellt. So fühlen wir uns z. B. bei dem Eintritt der Reformation oder der französischen Revolution in Betreff der äußeren Veranlassung und des Zusammenwirkens einzelner Umstände auf dem Gebiete des Zufalls, denn wir müssen uns eingestehen, daß diese Erscheinungen, diese Wendungen nicht nothwendig aus der Natur der Sache stammen; wir suchen in ihnen vergeblich nach einem Gesetze, aber wir erkennen zugleich, daß die Substanz dieser zufälligen Erscheinungen eine nothwendige Frucht der ganzen vorhergegangenen Bewegung ist. Der Zufall enthüllt also darin immer nur das Nothwendige und Wesentliche und hebt sich mithin darin selbst auf.

Auch das Drama kann sich, so wenig wie die Geschichte dem zufälligen Element entschlagen, denn es theilt mit der letzteren sowohl das Erscheinen in Raum und Zeit, als auch, daß seine Bewegung von einem Verein von Umständen abhängt, denen wir unmöglich immer Nothwendigkeit zuschreiben können. Selbst Katastrophen sehen wir in dem Drama, wie in der Geschichte, durch zufällige Fakta herbeigeführt, welche zu der Reflexion nöthigen, daß an ihrer Stelle gerade das Entgegengesetzte hätte geschehen können. Nöthigt uns nun nicht der innere Gang der Handlung zu der Betrachtung, daß der Inhalt, welcher sich durch diese zufällige Form darstellt, ein durch die ganze dramatische Anlage und Entwickelung bedingter ist, werden wir auf den Zufall fixirt, so sind wir damit auch aus der rein künstlerischen Stimmung herausgeworfen und unbefriedigt. Im Drama muß daher, weil dasselbe das Abbild der Geschichte im höchsten Sinne ist, der Zufall immer zur Nothwendigkeit erhoben werden. Indem wir nun den Zufall im Drama rechtfer-

tigen, durch welchen eine schon vorbereitete, durch den Gang der Handlung, die Natur der Charaktere und die Gesammtheit der Situationen bedingte Katastrophe in's Leben tritt, so sprechen wir damit zugleich aus, daß derselbe als Zufall aufgehoben, daß er nur die Schale ist, aus welcher die Nothwendigkeit hervorbricht. Ein Faktum, das nicht irgendwie seiner Zufälligkeit entkleidet und in das Reich der Nothwendigkeit aufgelöst worden ist, macht uns daher in der Poesie den Eindruck des gemeinen Lebens, in welchem wir freilich den Zufall so oft ganz nackt, ganz unvermittelt auftreten sehen. In diesem Sinne sagt Goethe (Werke 49, S. 79): „Das Zufällig-Wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur, noch der Freiheit entdecken, nennen wir das Gemeine". Dieses Zufällig-Wirkliche ist aber aus dem Reich der Poesie, die uns den Kern, den wesentlichen Gehalt des Lebens darbieten und dadurch die wahrhafte Verklärung und Idealität der Wirklichkeit geben soll, entschieden verbannt. Dies ist die Scheidewand zwischen Poesie und Wirklichkeit. Die erstere macht den Zufall zu einer Form für die Nothwendigkeit, die letztere läßt den Zufall walten, ohne uns darüber hinaus zu führen. Wir können das auch so ausdrücken. Ein Zufällig-Wirkliches, das sich nicht für unsere Anschauung als ein Mittel für den Hervorgang des Nothwendigen darstellt, ist in der Poesie unstatthaft. Unpoetisch ist also ein Zufall, der, anstatt sich als Mittel zum Zweck zu erweisen, für sich dasteht. Da wir es aber hier nicht mit der äußeren Zweckmäßigkeit, sondern mit der inneren zu thun haben, welche das Gesetz des Lebens ist, so muß der Zweck auch ein durch die ganze Organisation des Kunstwerkes bedingter sein, zu dessen Verwirklichung das einzelne Faktum verwendet wird, welchem daher nur insofern der Charakter des Zufällig-Wirklichen beiwohnen darf, als dasselbe auch durch andere Fakta ersetzt werden kann, niemals aber in dem Sinne, daß die Handlung oder die Katastrophe, welche dadurch herbeigeführt werden, dadurch allein bedingt sind.

(Schluß folgt.)

Kurfürst Maximilian Franz.

Biographische Skizze von Dr. Ludwig Nohl.

I.

Gerber fügt in seinem neuen Tonkünstlerlexikon (1812). als er in dem Abriß von Beethoven's Leben berichtet, wie dieser durch den Tod von Maximilian Franz seinen ersten und größten Gönner verloren habe, den Ausspruch hinzu, daß in diesem Fürsten „die Tonkunst überhaupt einen ihrer ersten Kenner. Gönner und Beschützer betraure"! — Die Bestätigung dieser Behauptung eines Gelehrten, der in seinen Angaben durchweg die größte Glaubwürdigkeit verdient. würde genügen, jenem Manne, den die politische Geschichte längst als einen der edelsten Fürsten, die je auf dem Throne gesessen, ehrend anerkannt hat — denn die skandalsüchtigen oberflächlichen Darstellungen eines Vehse sind keine wahre Geschichte — auch in diesen Blättern ein ehrendes Andenken zu weihen. Wir werden aber obendrein jenen Ausspruch in einer Weise bestätigt sehen, daß diesem Fürsten mit Freuden ein doppelt größerer Raum gewährt werden wird, als sonst zu unseren biographischen Skizzen in Anspruch genommen werden kann.

Maximilian Franz war der jüngste Sohn Maria Theresia's. Er war im Jahre 1756 geboren, also gleichaltrig mit Mozart, dessen eifriger Gönner er bald werden sollte. Die Natur hatte ihn, der an körperlicher Schönheit seiner hohen Mutter zu vergleichen war, und namentlich das weithinstrahlende geistvoll-liebenswürdige blaue Auge von ihr hatte, mit einer seltenen Fülle edelster Geistesgaben überschüttet, und es wurde in seiner Jugend mit besonderer Umsicht für die allseitige Ausbildung derselben gesorgt. Nach einer tüchtigen Schulbildung, die ihm die Beherrschung fremder Sprachen und Liebe und Kenntniß der schönen Literatur gewährte, durchreiste er mit dem Grafen Rosenberg. der ehemals Gesandter in Florenz, später Intendant der kaiserlichen Theater („Hofmusikgraf") wurde und mit seiner ausschließlichen Vorliebe zur „wälschen" Musik besonders Mozart viel Noth machte, fremde Länder, besonders Italien und Frankreich, bemühte sich überall um Kenntniß der sozialen und politischen Verhältnisse und erwarb sich eine Umsicht und Einsicht in diesen Dingen, die ihm als spätern Regenten sehr zu Statten kommen sollte und seinem Lande zum großen Segen gedieh. Ursprünglich freilich war er, wie die Prinzen der Regentenhäuser

durchweg, zum Militär bestimmt und hatte auch 1778 den bayerischen Erbfolgestreit, den sogenannten „Kartoffelkrieg", wie es heißt, ruhmvoll und tapfer mitgemacht. Allein ein heftiger Sturz mit dem Pferde, der bald darauf erfolgte, ließ eine bedeutende Schwäche am linken Bein zurück, worauf seine Mutter, die ohnedem wegen der Nähe Belgiens das kölnische Land gern in Händen eines österreichischen Prinzen sehen mochte und dieses reiche Kurfürstenthum als eine fette Pfründe für ihren Liebling betrachtete, den Kurhut für ihn nachsuchte, jedoch vom Papste sich ausdrücklich ausbedang, daß ihr Sohn noch zehn Jahre vom Eintritt in den geistlichen Stand befreit bleiben und heirathen dürfe. Bald darauf wußte sie es mit vielem Golde, das in die Tasche des verschwenderischen Ministers von Belderbusch in Bonn floß, durchzusetzen, daß ihr Sohn zum Koadjutor des alten Max Friedrich sowohl in Köln als in Münster erwählt werde, und da der junge Erzherzog obendrein bald Hochmeister des Deutschordens in Mergentheim wurde, so war seine Lebensstellung, und zwar eine hervorragende, völlig gesichert.

Zwar schien der Eintritt in den geistlichen Stand, oder vielmehr die Aussicht darauf den aufgeweckten Prinzen, der mit seinem geistvollen Witz und liebenswürdig heiteren Wesen nach der Rückkehr von den Reisen, trotz Joseph der Mittelpunkt des Kaiserhofes geworden war, anfangs zu dem Wahne zu bringen, als müsse er nun auch äußerlich sein Benehmen züchtiglich einrichten und „der Welt Lust" entsagen. Wenigstens fand ihn Mozart in seinem Wesem ganz verändert. „Wem Gott ein Amt gibt, gibt er auch Verstand", — schreibt er 1781 an den Vater, — „so ist es auch wirklich beym Erzherzog. Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geistiger und hat weniger, aber vernünftiger gesprochen. Sie sollten ihn itzt sehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und spricht in alle Ewigkeit fort und Alles im Falset, er hat einen geschwollenen Hals, — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre". Aber nicht lange, so brach die ursprünglich gesunde Natur des jungen Prinzen wieder durch, und sobald er Kurfürst geworden war, — wobei er freilich den Ernst der kirchlicheen Stellung wohl begriff und dies bewies, indem er die Weihen sogleich und zwar mit wirklicher Würde empfing — tritt das schöne harmonische, echt menschliche Wesen seines Innern wieder hervor. Schon 1780 hatte er seine künftigen Lande besucht und durch seine Art zu sein alle widrigen Empfindungen aufgehoben, die durch seine Wahl, die viele Kämpfe, besonders wegen Friedrich II. Eifersucht, aufgeregt hatte, in weiten Kreisen der Bevölkerung verbreitet waren, und als er nun 1784 nach Max Friedrich's Tode die Regierung selbst antrat, bewiesen sogleich die ersten Einrichtungen, daß das Land von diesem Fürsten nur Gutes zu erwarten habe. Das hat sich denn auch reichlich, ja über alle Hoffnung erfüllt. Wer davon überzeugt sein will, braucht blos die politische Geschichte aufzuschlagen. Wir erinnern nur daran, daß Max Franz einer der Hauptmänner bei den „Emser Punktationen" war und einer der Hauptgegner der Emigranten, ja ein Freund der französischen Revolution, wie er ein Freund der Freimaurer, Illuminaten und jeder freien geistigen Regung war, und bescheiden uns, auch in unserm Fache, in Musik und Theater, thatsächlich nachzuweisen, daß Max Franz in jeder Hinsicht die wahren Bedürfnisse seiner Zeit wie der Menschheit überhaupt verstand und förderte.

Es ist bekannt, wie sehr der österreichische Kaiserhof seit Jahrhunderten die Musik pflegte und zwar nicht allein, wie Friedrich II., „das unglückselige Flötenspiel", sondern jede Weise der Tonkunst. So erklärt es sich, daß Maria Theresia, die selbst vortrefflich sang, auf das Verzeichniß der Unterrichtsgegenstände für ihre Kinder, das sie selbst aufsetzte, und das in der That „die deutsche Frau auch auf dem Kaiserthron verräth", auch die Kunst der Töne setzte. Wer Maximilian's Lehrer waren, erfuhr ich nicht. Vielleicht auch Gaßmann und Wagenseil, bei denen Joseph gelernt hatte. Gewiß ist, daß auch dieser Prinz die Musik ordentlich erlernte. Reichardt fand ihn 1783 in Gemeinschaft mit seinem kaiserlichen Bruder mit Gluck's Partituren beschäftigt; und wenn auch Gluck, der ebenfalls einmal hinzukam, wie Maximilian und Joseph unter Klavierbegleitung aus seiner „Iphigenia auf Tauris" sangen, meinte, „er wolle lieber zwei Meilen fest laufen (NB. Gluck war kein starker Fußgänger), als seine Oper so — — ausführen hören", worauf der Kaiser lächelte und ihn aufforderte, sich selbst an's Klavier zu setzen, — so wird uns doch ein unausgesetzter Betrieb der Musik auch von Maximilian vielfach berichtet. Der Erzherzog verstand vorzüglich Partituren zu lesen, sang selbst und spielte Bratsche und Klavier. Auch war sein Geschmack trotz dem „Wälschenfreunde" Rosenberg auf die besten Sachen gerichtet. Er ehrte, wie Reichardt erzählt, Gluck „als großen Tragiker für die Scene". Er war, wie wir vernahmen, ein großer Verehrer Mozart's. Schon

1774, als er Salzburg besuchte, mußte der junge Compositore über Auftrag des Erzbischofs für die Festlichkeiten den „Rè pastore“ schreiben, und Maximilian hatte das nicht vergessen. Sobald Mozart 1781 nach Wien übersiedelte, ward dieser Erzherzog sein erklärter Gönner. Er suchte ihm auf alle Weise den Unterricht bei Hofe zu verschaffen. „Bei ihm galt Mozart alles, er strich ihn bei jeder Gelegenheit heraus, und wäre er nur erst Kurfürst von Köln, so würde Mozart, wie er meinte, sicher schon sein Kapellmeister sein“. — Das sollte nun freilich anders kommen, und selbst den zweiten Genius, den er sich zum Kapellmeister „ergönnern“ wollte, sollte er nach Schicksals höheren Schlüssen nicht erringen. Allein es zeugt von einem gewissen innewohnenden Genius der Musik, daß Maximilian so ganz auf der Seite derer stand, die der Kunst nicht bloß voranhelfen, sondern ihr den Stempel der Vollendung aufdrücken sollten. Wer 1781 schon Gluck, ja sogar Mozart in einer Weise protegirt, die von einem eigentlichen Verstehen der Bedeutung dieser kometischen Erscheinungen zeugt, der kann nicht ohne hervorragenden Musiksinn gewesen sein. Gluck fand damals noch den allerstärksten Widerspruch gerade von denen, die das Banner der echten Musik zu tragen wähnten (Vergl. Forkel's Almanach 1783. Vorrede) und Mozart war ein kaum aufgehendes Licht, von dessen Klavierspiel man Wunder berichtete, vor dessen Komposition man sich aber zehnfach „verkreuzigte“, ihn mindestens dunkel, verworren, bizarr fand und wasserhelle Komponisten, wie Wagenseil, Sterkel u. a. fast voransetzte.

Es scheint also wohl, daß wir diesem geistvollen Erzherzog auch in der Musik ein günstiges Prognostikon stellen können, wenn er wirklich einmal Kurfürst von Köln geworden sein wird, und wir wollen jetzt zusehen, wie dasselbe sich erfüllte.

W. H. Veit.

Geb. 19. Januar 1806, gest. 16. Februar 1864.

∞ — Die letzte Nummer d. Bl. hat die Nachricht bereits gebracht, daß W. H. Veit, der liebenswürdige, reichbegabte Komponist am 16. Februar d. J. gestorben ist.

Was Veit als Komponist geleistet, welche Richtung er verfolgt, welchen Werth seine, meist auf dem Felde der Kirchen- und Kammermusik sich bewegenden Arbeiten haben — ob sie blos Manifestationen eines gebildeten Dilettantenthums, oder ob sie urwüchsige Schöpfungen, entsprungen einer wahren und echten Künstlerseele sind — dies zu beurtheilen bleibe einer anderen Feder vorbehalten. Ich bin für diesmal nur in der Lage eine kleine biographische Skizze zu bieten, die wohl bald eine weitere Ergänzung finden wird. Dennoch dürfte das eingefügte Fragment aus dem Briefwechsel des Verstorbenen eine willkommene Beigabe sein, die eben so sehr die liebenswürdige Bescheidenheit Veit's kennzeichnet, als auch durch die darin geäußerten Ansichten des Komponisten über die Oper ein allgemeines Interesse zu erregen vermag. Auffallend leuchtet daraus eine gewisse Zurückhaltung gegenüber der dramatischen Tondichtung hervor, die keinesfalls von Muthlosigkeit oder Mangel an Selbstgefühl, sondern von der gerechten Würdigung der Größe einer solchen Aufgabe zeugt, eine Erscheinung, wie wir ihr bereits bei Mendelssohn-Bartholdy begegnet sind.

Wenzel Heinrich Veit wurde am 19. Januar 1806 zu Rzepnitz, einem Dorfe unweit Leitmeritz in Böhmen, geboren. Unbemittelter Leute Kind, mußte er sich in Prag, wohin er sich nach dem Tode seiner Eltern wandte, den Lebensunterhalt durch Musikunterricht erwerben. Nach zurückgelegten Universitätsstudien trat Veit bei dem Prager Magistrate in die Dienstleistung und wurde im Jahre 1834 Auscultant. Langsam auf der Stufenleiter der magistratlichen Amtswürden vom Aktuar, Rathsprotokollisten, Sekretär bis zum Magistratsrath emporsteigend, finden wir ihn im Jahre 1850 als k. k. Rath beim böhmischen Oberlandesgerichte und 1854 als Präses des Kreisgerichtes in Eger, von wo er in gleicher Eigenschaft 1862 sich nach Leitmeritz versetzen ließ, wo er, seinem Geburtsorte nahe, am 16. v. M. starb. — Diese juridische Laufbahn wurde nur im Jahre 1841 durch Berufung Veit's als Musikdirektor nach Aachen unterbrochen. Trotz der ihm dort erwiesenen Auszeichnungen, scheinen ihm die dortigen Verhältnisse nicht behagt zu haben, denn schon nach drei Monaten kehrte Veit in seine frühere — ihm reservirt gebliebene, gewohnte juridische Stellung nach Prag zurück, um bei derselben bis an sein Lebensende pflichtgetreu auszuharren.

Seine musikalische Laufbahn begann Veit schon als Gymnasiast in Leitmeritz, wo er einige Kirchensachen, unter anderen auch eine Kantate komponirte, die noch jetzt auf dem Lande häufig als Offertorium gegeben wird. Zu Prag machte sich Veit zuerst durch einige Kompositionen bemerkbar, die er für ein Privattheater

(bei St. Niklas), dessen Mitglied er war, lieferte, was um so auffallender war, als Veit in Folge seiner, wie erwähnt, materiell nichts weniger als glänzenden Stellung in seiner Kunst rein Autodidakt war, der seine ganzen theoretisch-musikalischen Kenntnisse aus F. Dionys Weber's und Kirnberger's Werken schöpfte, die von ihm auf der Universitätsbibliothek fleißig studirt wurden. — Der eigentliche Ruf Veit's datirt aber erst seit dem Jahre 1835, wo er, angeregt durch Quartettabende, in welchen er als Bratschist mitwirkte, sein F-moll-Quintett schrieb, das aus dem Salon des Professors Pixis bald seinen Weg in die volle Oeffentlichkeit fand und in Verbindung mit den früheren Kompositionen dieser Art, dann mit der späteren Symphonie, der missa solemnis und den prächtigen Liedern ihm für alle Zukunft einen der hervorragendsten Plätze in der Künstlerrepublik seines sangreichen Vaterlandes sicherte.

Um das Jahr 1841 dachte Veit auch daran, eine Oper zu schreiben. Er wandte sich wegen eines Textbuches an einen Freund, der durch das Zusammenleben und Verkehren mit mehreren Komponisten die Bedürfnisse derselben genau kannte, und dem Veit besonders vertraute. Der Text wurde geliefert und befriedigte vollkommen, und als überdies Bernard Gut, damals der tonangebende Kunstkritiker Prags, das Libretto auch als brauchbar empfahl, versprach sich Veit viel Freude und Erfolg von der Bearbeitung desselben. Dennoch unterblieb die Komposition, einige Entwürfe abgerechnet. Als er vom Dichter *) daran gemahnt, und endlich das Textbuch für einen andern Komponisten abverlangt wurde, schrieb Veit Nachstehendes **):

„— Nicht minder bin ich erfreut aus Ihrem lieben Schreiben zu entnehmen, daß Sie mir nicht böse sind, obwohl ich es verdient hätte und mich gar nicht erst entschuldigen will. Allein mir ging es mit dem fraglichen Operntexte wie dem gewissen Thiere zwischen zwei Heubündeln (sans comparaison). Einerseits gefällt er mir — und namentlich der dritte Akt — ganz wohl, und ich wünsche allerdings meine Noten darunter stehen zu sehen, andrerseits ist aber der Geschmack des Publikums in Bezug auf Opernmusik so herabgekommen, daß sich ein ehrlicher Mensch, der sich nicht entschließen kann, jenem Geschmack zu huldigen, wohl besinnen mag, ehe er an ein so großes Werk geht; um jedoch ungeachtet jener ungünstigen Umstände mit Sicherheit den eigenen Weg zu wandeln, besitze ich vielleicht nicht hinreichendes Talent, gewiß sind aber meine bisherigen ämtlichen Verhältnisse leider auch immer nicht von der Art, daß ich mit Muße und so recht con amore (eine conditio sine qua non) mich einer Opernkomposition widmen könnte. Da haben Sie in der Kürze die Dämonen, welche mich, wie Faust „bald hinüber, bald herüber“ zogen und zu keinem festen Entschlusse kommen ließen. Sie waren mit ihrem werthen Schreiben der Alexander dieses gordischen Knotens. Ich würde mich sehr unglücklich fühlen, wenn ich Ursache sein sollte, daß Sie für Ihren schönen Operntext nicht die gebührende Anerkennung finden sollten, darum muß von ihm geschieden sein, wenn auch ungern. Er folgt im Anschluß mit, und ich erlaube mir nur die Bitte beizufügen, ihn an keinen Unwürdigen zu verschleudern, sondern sich den Mann, der ihn haben soll, erst gut zu betrachten. Es wäre Schade!“ — und über die scherzweise Bemerkung, daß es scheine, als sei anläßlich der rasch aufeinander folgenden Vaterfreuden und Taufen seine Muse im Weihbrunnen ertrunken, entgegnete Veit: „Uebrigens, theuerster Freund — sind Sie auf dem Holzwege, wenn Sie glauben, daß meine Muse im Weihwasser ertrunken sei. Ich komponire itzt zwar wenig, aber doch; das Gackern über jedes gelegte Ei war nie meine Sache. Durch vieles Trommeln wird keine Komposition besser. Kommt Zeit, kommt Rath, und je früher für mich der Rath (nämlich der Magistratsrath), desto früher kann ich mich an etwas Großes machen. Wenn Sie daher in Ihrer Dichtermappe irgend ein hübsches Liedchen haben, und wenn Sie glauben, daß ich noch etwas musikalisch bin, so beglücken sie damit Ihren ꝛc. —“ Mahnt nicht alles dies an den liebenswürdigen Mendelssohn und seine bekannte edle Denk- und Fühlweise? Und nun ist auch dieses echte Künstlerherz von uns geschieden! Der rasselnde Kriegeslärm der laufenden Zeit hat leicht bei der Menge seinen Tod übertönt; aber im stillen Kreise der Kunst blühen ihm unvergängliche Blumen des Dankes und der freundlichen Erinnerung!

Der Verein zur Beförderung der Kirchenmusik in Prag, dessen Präses Veit durch lange Jahre war, und die musikalischen Freunde des Verstorbenen in Leitmeritz brachten zu seinem Andenken Mozart's Requiem zur Aufführung.

*) J. Netland.

**) Ich entnehme diese Daten einigen Briefen, die mir freundlichst zur Disposition gestellt worden sind.

Musikalische Literatur.

Carl Maria v. Weber. Ein Lebensbild von Max Maria v. Weber. Verlag von Ernst Keil in Leipzig. 1864.

(Schluß.)

v. Br. — Zunächst wandte sich der so schwer betroffene Künstler nach Mannheim, wo er einige Monate in lebhaftem geselligen und künstlerisch-literarischem Verkehr (z. B. mit Gries, Thibaut, Heinrich Voß, Gottfried Weber, Dusch) verlebte, dann aber nach Darmstadt. Zu dieser Zeit faßte C. M. v. Weber auch den nicht ganz unbedenklichen Plan, gemeinschaftlich mit seinen Freunden Meyerbeer, Gänsbacher, Gottfried Weber und Alexander v. Dusch einen literarisch-kritischen Verein zu begründen, dessen vornehmster Zweck Förderung der Kunst im Allgemeinen und der Vereinsmitglieder in ihren Bestrebungen insbesondere sein sollte. Der Verein sollte den Titel „harmonischer Verein" führen; seine 21 Paragraphen zählenden Statuten findet man Seite 229—232 mitgetheilt. Doch kam der Plan, für dessen Realisirung nur allein C. M. v. Weber lebhaften Eifer bezeigte, nicht zu eigentlicher, thatsächlicher Ausführung, und blieb mehr Intention. In Darmstadt traf Weber auch wieder mit Meyerbeer und Gänsbacher persönlich zusammen, auch Abt Vogler fand sich ein und wurde der geistige Mittelpunkt für die jüngeren Kunstgenossen. Von Darmstadt aus unternahm Carl Maria drei Kunstreisen, von denen die erste ihn nach Gießen, Aschaffenburg, Würzburg, Bamberg, Nürnberg, Augsburg und München, die zweite in die Schweiz, die dritte (gemeinschaftlich mit dem Klarinettisten Bärmann) nach Prag, Leipzig, Weimar, Gotha und Dresden führte, ihn in zahlreiche Verbindungen mit der literarischen Aristokratie Deutschlands brachte und ihm auch die Protektion so mancher fürstlichen Häupter gewann. Die ökonomische Bedeutung dieser Konzertreisen ist für Weber nicht sehr hoch anzuschlagen, da seine Konzerteinnahmen auf den beiden ersten Kunstreisen oft nicht mehr als 40—50 Gulden und erst auf der dritten reichere waren, die er nun aber mit Bärmann zu theilen hatte.

Nicht ohne Interesse ist ein Brief, welchen C. M. v. Weber während der Schweizer Reise von Bern aus an Gänsbacher richtet, und in welchem er diesem schreibt: „Ich habe in Zürich die Idee gefaßt, ein Noth- und Hilfsbüchlein für reisende Tonkünstler zu schreiben, welches zugleich ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Zeit werden soll. Der Plan ist im Ganzen genommen der: durch dieses Buch den Reisenden im Voraus in Stand zu setzen, ganz genau alle musikalischen Verhältnisse einer Stadt zu kennen, zu wissen, an wen er sich zu wenden habe u. s. w. kurz ihm alle die tausend schwer zu erfahrenden, Geld und Zeit raubenden Hilfsmittel sogleich klar vorzulegen. Das Buch soll vorderhand (!), Deutschland im weitern Sinne des Worts (!) umfassen und von jedem Land schicke ich einen Ueberblick des Kunstzustandes in demselben voraus, und ebenso von jeder Stadt. Ich füge dir hier den Plan, in Fragen eingekleidet bei". Und nun folgt dieser Plan (worüber das Büchlein nämlich Auskunft geben sollte) in folgender Abfassung:

I.

Anstalten zum Konzert. Erlaubniß dazu. Gewöhnliches Lokale, oder andere. Art der Bekanntmachung. Subskription oder keine, Art derselben, Zeitungsannonce, Zettel u. s. w.

II.

Konzert selbst. Direktor. Orchester; wie es besetzt. Was für Gattung von Musik man am liebsten hört. Ausfüllende Partien, was für Sänger, Instrumentalisten u. s. w. Wer von diesen am meisten beliebt. Zeit des Anfangs des Konzerts. Arrangement desselben in Hinsicht der Musikstücke, der Zahl u. s. w. Welches das beste Fortepiano. Welches Instrument überhaupt am liebsten und seltensten gehört wird.

III.

Finanzwesen. Beste Jahreszeit, bester Tag in der Woche. Angaben der Theatertage. Unkosten. Detaillirt. Konzertbedingung. Gewöhnlicher Eintrittspreis. Einnahme, gute, gewöhnliche wie übermäßige. Wie viel Zeit nothwendig, ein Konzert zu arrangiren.

IV.

Allgemeine Bemerkung. Zustand der Musik im Allgemeinen. Bezeichnung der Liebhaberei. Vorzüglich sich interessirende Häuser und Liebhaber".

„Weber", berichtet der Biograph weiter, „schrieb sofort mit unglaublicher Thätigkeit nach allen Himmelsgegenden nach Beiträgen aus, deren auch eine ziemliche Anzahl bei ihm einging". Doch ist das projektirte Werk später liegen geblieben. Man sieht, der Komponist des „Freischütz" hatte eine ziemlich starke industrielle Ader.

Zu Anfang des Jahres 1812 besuchte Weber endlich auch Berlin, wo er bei Meyerbeer's Eltern wohnte und bis September desselben Jahres verweilte, im reichsten geselligen Verkehr lebte mit dem Fürsten

Radziwill, mit Tiedge, Rungenhagen, Lauska u. a., (während Zelter sich fern von ihm hielt) und seine Oper „Sylvana“ zur Aufführung brachte und zwar mit sehr günstigem Erfolg. In Bezug auf die letztere hatte ihm gleichwohl Drieberg (unter anderem auch als Verfasser eines „Wörterbuches der Musik der Althellenen“ bekannt) vorgeworfen, daß er zu sehr nach Effekten hasche, die gesangliche über die instrumentale Seite des Werkes vernachlässige, daß ein ermüdender Geist der Monotonie über dem Ganzen ruhe u. dgl. m.

Diese Bemerkungen griffen Weber, der Drieberg's Urtheil hochschätzte, stark ans Herz, so daß er darüber in sein Tagebuch die folgenden Betrachtungen niederschrieb: „Diese Bemerkungen machten mich sehr traurig, weil ich ihre Wahr- und Unwahrheit nicht beurtheilen kann. Sollte ich keine Mannigfaltigkeit der Ideen besitzen, so fehlt mir offenbar Genie und sollte ich mein ganzes Leben hindurch all' mein Streben, all' meinen Fleiß, alle meine glühende Liebe einer Kunst geopfert haben, zu welcher Gott nicht den echten Beruf mir in die Seele gelegt hätte? — Diese Ungewißheit macht mich höchst unglücklich! — Um keinen Preis möchte ich in der Mittelklasse von tausend und tausend Kompositeurlein stehen — kann ich nicht eine hohe eigene Stufe erklimmen, möchte ich lieber gar nicht leben, oder als Klavier-Professionist mein Brod mit Lektionen zusammenbetteln — doch ich will meinem Wahlspruch keine Schande machen: Beharrlichkeit führt zum Ziel! — Ich werde streng über mich wachen und die Zeit wird mich und die Welt belehren, ob ich echte treue Meinungen von Freunden redlich benutzt habe“.

Im September verließ Weber Berlin wieder und reiste nach Gotha, wo damals auch Spohr und Methfessel lebten und wohin ihn der Herzog Emil Leopold August, ein Mann von phantastischen Eigenheiten, geladen hatte. Aber schon im Dezember verließ er auch diesen Aufenthaltsort wieder und reiste nach Leipzig und dann nach Prag, wo ihm gleich bei seiner Ankunft als Neuigkeit mitgetheilt wurde, daß Wenzel Müller, der längere Zeit Kapellmeister am Prager Theater gewesen war, diese Stelle so eben niedergelegt habe und daß Direktor Liebich beabsichtige, die Bühne durchaus neu zu organisiren und bei diesem Unternehmen sein Augenmerk auf Carl Maria gerichtet habe, indem er den Wunsch hege, diesem die Neuschaffung der Oper zu übertragen. Die Bedingungen, welche der Direktor Weber bot — 2000 Gulden W. W. Gehalt, ein Benefice mit 1000 Gulden garantirt und 2—3 Monat Urlaub — waren so vortheilhafte, daß er den Antrag nicht ausschlagen zu dürfen glaubte, obgleich er dem künstlerischen Wanderleben im Augenblick ungern entsagte und eben zunächst noch Italien zu besuchen im Plane hatte. Ueber seine glänzende Thätigkeit in dieser Stellung berichtet der Biograph unter anderem folgendes: „In so rascher Folge, daß es wohl die meisten neuen Opernleitungen in neidisches Erstaunen setzen dürfte, ließ er nun Catel's „Vornehme Wirthe“ zehn Tage nach dem „Cortez“ folgen, (mit welchem er seine Direktion eröffnet hatte), sieben Tage darauf die mit besonderer Vorliebe einstudirte, von ihm sehr hochgehaltene Oper Mehul's „Jakob und seine Söhne“, wieder sieben Tage später die brillant ausgestattete „Vestalin“, vierzehn Tage hierauf Cherubini's schönen „Wasserträger“, zwanzig Tage später Cherubini's „Faniska“, vierzehn Tage darauf Isouard's „Lotterieloos“. Binnen zehn Monaten war ein neues Operninstitut von Grund aus geschaffen und sieben große, bedeutsame Opern mit durchaus neuen Kräften in vier Monaten einstudirt und zu einer, dem kritischesten Publikum und dem am schwersten zu befriedigenden Dirigenten genügenden Darstellung gebracht worden!

Und im Anfange des Jahres 1814 brachte er weiter zur Aufführung: am 8. Januar „Johann von Paris“, am 15. „Don Juan“, am 30. „Die Dorfsängerinnen“ von Fioravanti, am 6. Februar „Das Hausgesinde“ von Fischer, am 13. „Adolf und Klara“ von Dalayrac, am 1. März „Sargino“ von Paër, am 2. ein Potpourri „Andromeda und Perseus“, am 12. „Die Verwandlungen“ von Fischer, am 27. „Fanchon“ von Himmel, am 10. April „Das Aschenbrödel“ — also zehn neue Opern binnen drei Monaten! Und da er nicht allein mit den Hauptpersonen die Partien einzeln und privatim durchnahm, sondern von jeder neuen Oper im Allgemeinen drei Vorproben, eine Leseprobe, eine Quartett- und Dialogprobe, eine Korrektur-, eine Setz- und eine vollständige Aufführungs-Generalprobe machte, Dekorationen, Tänze, Gruppen, Kostüme bis in's Detail angab, außerdem aber auch noch von älteren Opern immer eine oder zwei Proben zu veranstalten pflegte, so ergibt sich hieraus allerdings ein ungeheurer Umfang seiner Arbeitsthätigkeit beim Theater. Und dazu gesellte sich noch überdies die Leitung der Konzerte, mit welcher er ebenfalls betraut war.

Doch fühlte sich Weber keineswegs behaglich in Prag und schreibt darüber (16. Mai 1814) an Rochlitz: „Der Geist des Publikums, den Sie so treffend,

wahr, einen matten, unruhig in's Blaue wünschenden nennen, ist so niederschlagend für den schöpfenden Künstler, daß er ganz dem entsagt, auf selbes zu wirken, und sich wieder von ihm begeistern zu lassen. Nichts erregt eigentlichen Enthusiasmus, Alles kommt und geht mit Todeskälte. Der Hause fühlt nicht als Haufe, weil er überhaupt keinen Gemein-Geist besitzt, keine Geselligkeit existirt, und jeder Stand, und in diesem wieder jede Familie steht für sich da und vegetirt".

Am 1. Januar 1814 debütirte die Sängerin Karoline Brandt, die zwei Jahre später Weber's Gattin wurde, zum ersten Male unter seiner Direktion auf der Prager Bühne. Sie zeichnete sich auch im Privatleben durch Tugenden aus, welche in dieser Sphäre so selten zu sein pflegen. Sehr bald bildeten sich zwischen Weber und ihr herzliche Beziehungen, die aber zeitweilig solche Störungen erlitten, daß ihr Weber z. B. im Juli 1814 schreibt: „Die Achtung, die sich der geringste Mensch schuldig ist, als ihm von Gott anvertrautes Gut, die Achtung vor sich selbst, befiehlt mir, daß ich diese Liebe nicht für die erkenne, die eines Mannes würdig ist, der ihr Alles arglos und sonder Falsch hingab, und dem man nichts beschuldigen kann, als nicht auf der großen Heerstraße der gewöhnlichen Meinung einhergelaufen zu sein, und der, fest vertrauend auf die ruhige Ueberzeugung in seinem Innern, auf die Ansichten der übrigen Menschengruppen mit Entsagung auf ihr Lob und Tadel herabsehen kann. Achtung ist der Grundstein der Liebe und alles Edlen, ohne sie gibt es keine Liebe, ohne sie gibt es kein Glück, ohne sie mag ich nicht leben".

Und unter dem 10. August 1815 schreibt er (zu dieser Zeit wieder auf einer Urlaubsreise in München) die folgenden Zeilen in sein Tagebuch, welche für den tieferen Gehalt seiner Natur ein Zeugniß ablegen: „O, ich möchte mich so in mich selbst einhüllen können, daß ich allen Wesen als ein undurchdringlicher Nebel dastünde. Die wärmsten Annäherungen meiner Freunde sind mir meist die wohlthuendsten. Wenn sich so gar Niemand um mich bekümmert, ganz allein, oder in recht großer Gesellschaft, da ist mir am wohlsten. Wenn ich all' das Gaukelspiel der Menschen um mich herum tanzen sehe, ihre Träume und Nichtigkeit belächeln muß, wie sie einander Dinge sagen, von denen sie eigentlich schon in dem Augenblick nichts wissen, wie sie sich mit Formen und Höflichkeiten plagen, Erbärmlichkeit zum Wichtigsten machen, und so endlich von dem Tummelplatz abfahren, ohne je nur geahndet zu haben, zu was sie der Schöpfer schuf. — Wenn ich dann so auf mich selbst zurückgehe, mit allem meinem Streben, mit allem Willen gut und vollkommen zu werden, doch auch sehe, daß ich vielleicht auch nur ein Narr bin, der sich um seine Chimäre dreht, dann wird's mir oft heiß vor der Stirn, und nur manch' lichter Augenblick, in dem ich fühle, daß doch einst wenigstens eine tröstende Beruhigung durch mein Streben in eine Seele in jenem entscheidenden Augenblick fließen muß, — gibt mir wieder den Muth fortzuwandeln".

Wie wenig er sich aber in Prag behaglich und mit seinem Publikum zufrieden fühlte, ist noch aus zwei Briefstellen zu ersehen, von denen die eine lautet: „Ich habe den 26. November „Fidelio" von Beethoven aufgeführt, der trefflich ging. Es sind wahrhaft große Sachen in der Musik, aber — sie verstehen's nicht. — Man möchte des Teufels werden! Kasperle, das ist das Wahre für sie". Und die andere: „Ja es bleibt beim Alten, und diese Ueberzeugung ist mir innig wohlthuend, da ich täglich und stündlich mehr fühle, daß ich mich von den Menschen mehr und mehr entferne, und es gar zu viele Hundeseelen auf der Welt gibt. Das Böhmerland ist ein wahres geistiges Spital für mich geworden".

Im August und September des Jahres 1814 war Weber wieder in Berlin, wo damals eine stark erregte politische Stimmung herrschte, und während dieses Aufenthaltes komponirte er den Liedercyklus „Leier und Schwert", „Lützow's wilde Jagd" und das „Schwertlied". Von Interesse ist auch die Mittheilung, daß schon Weber sich mit der Intention trug, einen „Tannhäuser" zu komponiren und zwar nach einem Text, welchen Klemens Brentano bereits für ihn zu bearbeiten begonnen hatte. Doch lenkte der Einfluß der mehr auf reale als romantische Ideale gerichteten Zeitstimmung Dichter und Komponisten von diesem Unternehmen wieder ab.

Die letzten für Weber's Lebensgeschichte wichtigen Ereignisse, von welchen dieser erste Band noch Meldung gibt, sind seine endlich doch am 19. November 1816 erfolgte Verlobung mit Karoline Brandt und seine Anstellung als königlich sächsischer Kapellmeister in Dresden. Ein Anhang zu diesem Bande bringt noch chronologisch geordnete Notizen über sämmtliche gedruckte und ungedruckte musikalische und literarische Arbeiten Carl Maria v. Weber's im Zeitraume von 1798 bis 1817, doch ist für später noch das Erscheinen eines umfassenden, „chronologisch-thematischen Verzeichnisses der sämmtli-

chen Tonwerke Weber's nebst Erläuterungen" aus der Feder des Hrn. Musikdirektors Jähns in Berlin in Aussicht gestellt. — Der dritte Band dieses Werkes wird eine revidirte Ausgabe von Weber's eigenen Schriften enthalten; den vorliegenden ersten ziert ein, wie uns scheint, wohlgelungenes, hübsch ausgeführtes Porträt des Meisters.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

25. Februar — 9. März: „Die Eine weint, die Andre lacht" und „Einer muß heirathen". — „Coriolanus". — „Eine vornehme Ehe" (3 Mal). — „Der Sohn der Wildniß". — „Magnetische Kuren". — „Das Fräulein von Seiglière". — „Eglantine". — „Der letzte Brief" (wegen Unpäßlichkeit des Frl. Wolter statt „Eine vornehme Ehe" eingeschoben). — „Friedrich, Prinz von Homburg". — „Der Kopist" und „Der Familiendiplomat". — „Pitt und Fox". — Ein Mal (Hofnormatag) geschlossen.

Das vorstehende zweiwöchentliche Repertoir weist zwar keine Neuigkeiten auf, — erst künftige Woche soll die nächste (Prechtler'sche) Novität von Stapel laufen — indessen wickelte sich der reiche Vorrath an guten Repertoirstücken, auf den das Burgtheater mit Recht so stolz ist, in entsprechender Weise ab, nur temporär gestört durch den plötzlichen „Weinkrampf" des Frl. Wolter, der einmal eine Unterbrechung und am folgenden Abend eine Abänderung zur Folge hatte.

Am glänzendsten ist fortwährend das Lustspiel vertreten, zu welchem, nebst Gottschall, Hackländer und Mautner, die Franzosen das größte Kontingent lieferten. Die „vornehme Ehe" scheint sich, trotz der kühlen Aufnahme der ersten Vorstellungen, dennoch auf dem Repertoir zu erhalten. Sehr willkommen waren die Wiederholungen der „Magnetischen Kuren" und des „Letzten Briefs", in welch' letzterem Fr. v. Greiner wieder ihre frühere Rolle übernommen hatte, während sie im Hackländer'schen Lustspiel die Baronin Steinbach gab. Minder nothwendig scheint uns die erfolgte Wiederaufnahme des höchst unbedeutenden „Familiendiplomaten", mit Frl. Mathes in der seinerzeit von der Goßmann gegebenen Rolle. Diese Neubesetzung, sowie jene im „Kopisten" (Hr. Lewinsky: Mazenec und Frl. Baudius: Juliette) erwiesen sich, wie man uns versichert, als zweckentsprechend. Ebenso gelungen war der Versuch des Frl. Bognar als Jeanne Banneau in „Die Eine weint, die Andre lacht". — Dagegen ist es zweifelhaft, ob Hr. Baumeister als Ingomar dem Halm'schen „Sohn der Wildniß", dieser schönen, wenngleich schon etwas verblaßten Blüthe lyrisch-dramatischer Poesie, zu neuem Leben verhelfen könne. — Durch die Besetzung des Tullus Aufidius mit Hrn. Gabillon ist einem „langgefühlten Bedürfnisse" abgeholfen; — demungeachtet zählt sowohl „Coriolanus", wie der „Prinz von Homburg" zu den blos nominellen Zierden des Repertoirs; Shakespeare und Kleist paradiren auf dem Zettel; von ihrem Geiste, ihren Intentionen kommt durch Vermittlung der Darstellung nur wenig dem kunstfreundlichen Publikum zugute.

Operntheater.

11. Februar — 9. März: „Die Rhein-Nixen" (4 Mal). — „Die Stumme von Portici" (2 Mal). — „Don Juan". — „Der Troubadour". — „Der verliebte Teufel". — „Norma". — „Fidelio". — „Monte Christo". — „Die Zigeunerin". — „Oberon". — „Robert der Teufel". — „Alessandro Stradella". — „Esmeralda". — „Der Postillon von Lonjumeau" (2 Mal). — „Der fliegende Holländer". — „Die weiße Frau". — „Der Prophet" (2 Mal). — „Die Hugenotten". — „Eine Sylphide in Peking". — „Lohengrin". — „Satanella". — Ein Mal (Hofnormatag) geschlossen. Gäste: Fr. Leuthner-Peschka (1 Mal), Fr. Fabbri-Mulder und Frl. Friedberg.

Abermals ein langes, vierwöchentliches Repertoir, und blutwenig darüber zu sagen, wenn man allen Wiederholungen alter Klagen ausweichen wollte.

Ueber ein Monat ist verflossen, seitdem die „Rhein-Nixen" als Novitäten-Unicum dieser Saison über die Bretter des Opernhauses geschwebt sind, und die ganze seitherige Ausbeute des Opern-Repertoirs bestand in der Wiederaufnahme des einige Zeit nicht gegebenen „Propheten", mit Neubesetzung einer Rolle, also keinesfalls in einem Unternehmen, das auch nur annähernd als ein Zeichen von Thätigkeit seitens des Operntheaters ausgegeben werden könnte. Frl. Destinn hatte die Fides übernommen und soll mit der schwierigen Aufgabe ziemlich gut durchgekommen sein. Wir zweifeln auch nicht, daß Frl. Destinn mit der ihr eigenen dramatischen Energie in's Feuer gegangen sein wird, wenn auch offenbar die gewaltigen Ansprüche dieser Meyerbeer'schen Monstre-Partie mit dem Umfang und der Intensität ihrer Stimmmitteln nicht in günstigem Verhältnisse stehn.

Auch der Versuch des Frl. Teilheim als Leonore in „Stradella" wird ziemlich allgemein als ein gelun-

gener bezeichnet. Wir haben der jungen Sängerin längst eine etwas mehr hervortretende Beschäftigung gewünscht, — aber solche Wünsche pflegen in den betreffenden Regionen oft jahrelang unberücksichtigt zu bleiben.

Das meiste Relief erhält das Opernrepertoir durch die Wiederholungen der „Stummen", unter Frl. Friedberg's anfeuernder Mitwirkung und des „Postillon", dessen prächtige Ensemble-Darstellung einen seltenen Lichtpunkt dieses Repertoirs bildet, — denn die meisten übrigen Opern, z. B. die „Hugenotten" u. v. a. leiden an nichts fühlbarer als an allgemeiner Zerfahrenheit nebst erbärmlicher Scenirung.

Im Ballet macht Frl. Friedberg nach wie vor mit gleichem Erfolge die Honneurs.

Carltheater.

5. März: „Oesterreicher in Schleswig" Charaktergemälde in 2 Bildern von A. Langer, Musik von Stenzl. „Das Corps der Rache", komische Operette in 1 A. von Harisch. Musik von Suppé. Beide neu. Schlußdekoration von Burghardt. Benefice des Hrn. Matras.

Wir gestehen von vorneherein, daß wir keine Freunde von Gelegenheitsstücken sind, denn im besten Falle wird doch nur ein raketen-artig aufsteigendes und gar bald in der Luft zerplatzendes Kunststück damit zu Tage gefördert. Im vorliegenden Falle aber müssen wir vor Allem den Schwierigkeiten Rechnung tragen, welche sich dem Verfasser, der nun doch seiner Direktion und seinem Publikum etwas dergleichen bieten wollte, entgegenstellten; denn eine begeisterungsvolle Stimmung, welche sich einer klar bestimmten Idee zuwendet, muß doch als vorhanden angenommen werden, bevor man mit der Rakete losschießt. Hr. Langer indessen hat nicht gezaudert sofort jene Idee aufzugreifen, die zwar nicht in den offiziellen und offiziösen Kundgebungen zu finden ist, die aber allein dem Volksbewußtsein eine Richtung zu geben, allein den Krieg in Schleswig zu erklären und zu rechtfertigen vermag: die Idee eines Krieges zur Befreiung einer geknechteten Nationalität. Diese kühne, aber auch gerechte und aufrichtige Politik des Wiener Volksdichters übte denn auch eine zündende Wirkung auf den größten Theil des Publikums aus. Auch ein Ausfall auf die mehr ruhmredigen als thatkräftigen Kampfgenossen Oesterreichs fand lebhaften Widerhall im Zuhörerkreise, und selbst die charakteristische Mitwirkung der nichtdeutschen Truppen Oesterreichs an dem deutschen Befreiungskampfe ward vom Verfasser wenigstens andeutungsweise gegeißelt. Ueberdies ist namentlich die erste Hälfte des Stückes sehr lebendig dialogisirt und mit frischen Volksgesängen versehen, die Hr. Kapellmeister Stenzl freilich mehr zusammenstellt als „komponirt" hat.

Endlich ist auch die Darstellung eine vortreffliche. Hr. Knaack gibt den alten Schleswiger charakteristisch und lebendig, ohne zu übertreiben, Fr. Grobecker seine Tochter mit aller an ihr gewohnten Munterkeit, beide mit plattdeutschem Akzent, — und Hr. Matras als Wiener-Jäger bildet ein köstliches Gegenstück zu den Beiden und zugleich eine keck-volksthümliche Figur. Das Ensemble, dem sich noch Hr. Fischer als dänischer Hardesvogt und Hr. Treumann als „Einer vom Regiment Belgien" wacker anschließen, ist ein mit Lust und Liebe wirksam ineinandergreifendes.

Dieselbe Sorgfalt wandten die Schauspieler des Carltheaters auch auf die nachfolgende Operette, allein vergebens. Der Text bringt uns einen langen Akt hindurch nur witzlose Albernheiten. Die leidige Kouiissen-Wirthschaft wird in gemeiner, statt in witziger Weise geschildert und eine gewisse Zerfahrenheit- und Zusammenhanglosigkeit, eine Art Ueberstürzung bei dennoch schleppendem Fortgange läßt vermuthen, daß vor der Aufführung viel geändert, gestrichen, vielleicht zwei Akte in einen zusammengezogen wurden, ohne daß damit ein wesentlicher Gewinn erzielt werden konnte. Dazu ist eben auch die Musik zu schwach. Einige Kouplets mit Chor, die sich untereinander und außerdem vielen Vorgängern ähneln, sind noch die leidlichste Ausbeute für den nachsichtigen Zuhörer; die übrigen Nummern glänzen nur durch ein zweckloses Uebermaß an Lärm, und erinnern in verletzender Weise an den charakteristischen Ton der Cirkus-Musik.

Die Hauptrolle der Operette, ein alter Balletmeister, wurde von Hrn. Treumann sehr wirksam und doch maßvoll gegeben. Um ihn gruppirten sich in wirksamster Weise Fr. Grobecker, Hr. Knaack, Hr. Telek, Hr. Matras, Frl. Ehrmann, Frl. Jarisch, Fr. Raab, Frl. Miller, Hr. Grois u. s. w. Nur Frl. Fischer war diesmal nicht glücklich disponirt. — Am Schluß wiederholten die HH. Treumann und Knaack den abgedroschenen widerlichen Spaß, als Tänzerinnen zu erscheinen. Es ist merkwürdig, daß es noch immer Leute im Publikum gibt, die das komisch finden! Am meisten Effekt machte die Schlußdekoration, ein Abbild des Carltheater-Zuschauerraumes.

Josefstadt.

Am 4. März: „Deborah" (Frl. Thalheim a. G). — 5. März zum ersten Mal: „Die Jungfer Tant'". Volkskomödie mit Gesang und Tanz in 3 A. von A. Berla. Musik von A. Storch Sohn.

G. — Am Freitag der vorigen Woche gastirte als Deborah in Mosenthal's gleichnamigem Stück ein Frl. Thalheim, wahrscheinlich weil sie sich darin Gelegenheit zur völligen Entfaltung aller ihrer Mittel geboten glaubte. So viel dabei von ihrem Können abhing, statuiren wir gern als geleistet; gewollt dürfte um ein Bedeutendes mehr worden sein, doch der gute Wille scheiterte an der Unzulänglichkeit der Mittel, äußeren wie inneren. Mit einer vortheilhaften Erscheinung verbindet sich Schwäche und Unbiegsamkeit des Organs, Kürze des Athems und in Folge dessen störende Aspiration der Rede, Unbeweglichkeit der Physiognomie und fehlerhafte Aussprache, z. B. regelmäßig: sennen statt sehnen. Von innerlichen Erfordernissen mangeln vor Allem Glut und Tiefe der Empfindung; Mängel, die durch bloßes Studium nicht ersetzt werden können. Wo dagegen die Empfindung mehr an die Oberfläche tritt, wie z. B. in der effektvollen Auseinandersetzung mit Josef auf dem Kirchhof, gelangt das Studium mehr zur Geltung, und der in dieser Scene geerntete Beifall war ein verdienter. Unpassend war die moderne, aufgepauschte Frisur. — Die mitwirkenden Mitglieder der Josefstädter Bühne hatten wenigstens den textuellen Theil ihrer Rollen gut inne.

Mit Berla's „Jungfer Tant'" hat das Theater eine glückliche Fortsetzung des mit Kaiser's Posse begonnenen vernünftigen Repertoirs gemacht. Mangeln der Novität auch drastische Witze, freilich auch die Zoten, und gehören auch die Couplets nicht zu den gelungensten, so ist es wohlthuend einmal auf einen Stoff, auf Scenen und Personen zu stoßen, die den Charakter der Lebenswahrheit an sich tragen, und bei denen man nicht bei jedem Schritte über eine haarsträubende und hautschaudernde Extravaganz stolpert. Der Vorwurf und die Heidin haben noch überdies den heutzutage immer seltener werdenden Vorzug, daß sie wirklich volksbildend wirken können, da sie nicht, wie es in den Bergiaden so häufig der Fall ist, aus dem Sumpf des Verbrechens oder der Entehrung herausgefischt sind. Eine etwas problematische Natur möchte nur das Kind in seiner Altklugheit sein.

Die Aufführung war eine ganz anständige. Vor Allem müssen Fr. Hoffmann-Baumeister und die kleine Belay genannt werden. Jene bot als Titelheldin wieder eine musterhafte Leistung durch eine von eben so edler Wärme als anmuthenden Farbenreichthum belebte Darstellung ihrer engelherzigen alten Jungfer. Die kleine Debütantin sprach und spielte ihre durchaus nicht kleine Partie mit einer für ihr Alter frappirenden Sicherheit und Lebendigkeit. Ganz wacker wirkten auch Frl. Brand und die HH. Herburger, Köck, Leuchert und Weiß mit.

An der Wien.

Am 7. März zum ersten Male: „Schafhax'l" (Le pied de mouton). Große Spektakel-Feerie mit Gesang und Tanz in 5 A. n. d. Französischen der HH. Cogniard und H. Cremieux.

G. — Wochenlang schon stellten riesige Plakate dem Wiener Publikum die große Feerie in Aussicht, eine volle Woche war ihm das Theater wegen der Vorbereitungen unzugänglich, und endlich verspricht der „Impresario" Hr. Felix dem Publikum ein „seiner würdiges" Schauspiel. Wie sollen da nicht die Erwartungen auf's Höchste gespannt sein? Vom Text zwar, gestehen wir, hofften wir nach den Präzedenzien der Lehmann'schen Ausstattungsstücke nichts und rechnen es auch weiter gar nicht an, daß wir uns in dieser Voraussicht nicht getäuscht und in der Handlung nichts als einen exquisiten Blödsinn fanden. Entschieden enttäuscht waren wir aber durch den dekorativen Theil; nicht als ob wir ihn kärglich gefunden hätten; die Kostüme vor Allem sind reich und zum großen Theil elegant, Aehnliches gilt von einzelnen Dekorationen, wie z. B. den belebten Blumen, dem lebenden Brunnen und der Apotheose, von denen die letzte blendend genannt werden kann, einzelne Eskamoteurstückchen, wie das „Zauberlicht", waren frappant, die Maschinerien gingen (bei der zweiten Vorstellung, der wir beiwohnten) ganz gut zusammen; aber, rufen wir mit Gutzkow's Ben Akiba aus: „Alles schon dagewesen"! Wir sahen in Lehmann's „Karneval 1862" fast dieselben Phantasie- und in „Um die Welt" reizendere Landschafts-Dekorationen, der Springbrunnen ist jedermann aus „Satanella" bekannt, die Schlittschuhläufer aus dem „Propheten" u. s. f., und so besteht das Neue einfach darin, daß, was sonst getrennt, man hier in einem Stücke vereinigt sieht, und in den trotz Prohibitiv-System eigens eingeführten Pariser Cancanistinnen, mit Frl. Rigolboche an der Spitze. Gerade diese letztere aber war so ganz unbändig zahm, daß

man auf sehr viel Furcht vor der hiesigen Luft schließen muß. Um ein Kleines weniger zurückhaltend war Frl. Stephane. Beide jedoch belehrten uns, daß wenigstens was Schwung und Feuer betrifft, Wien den Cancan durch Frl. Gallmeyer hinlänglich vertreten hat. Der Balletmeister Hr. Espinosa begleitete seinen Tanz mit ausgiebiger Mimik und zeigte viele Gewandtheit. Von den einheimischen Kräften bewährte Frl. Klang ein ganz hübsches Talent und verband Anstand mit Frische. Die HH. Blasel, Friese und Röhring plagten sich mit ihren kopflosen Rollen nach besten Kräften ab. Den meisten Erfolg errang dabei der erstere. Ein Mangel des Wiedener Theaters, der bei dieser Gelegenheit grell hervortrat, war der an hübschen weiblichen Mitgliedern.

Wiener Konzertbericht.

Akademischer Gesangverein.

6. März: Programm: Mendelssohn's Musik zu Sophokles' „Antigone", mit verbindendem Text von Kuffner. Mitwirkende: Fr. Rettich, Frl. Bognar, Hr. Lewinsky. Dirigent: Hr. Weinwurm.

⁒. Es war ein kühnes Unternehmen, welches der akademische Gesangverein vorigen Sonntag wagte und mit dessen verhältnißmäßig glücklicher Lösung er sich den ersten ähnlichen Konzertinstituten so ziemlich ebenbürtig bewies. War die Ausführung der Mendelssohn'schen Chöre auch nicht frei von kleinen Schwankungen, die sich namentlich zu Anfang der Produktion und speziell im Ensemble-Vortrag der Recitative bemerkbar machten, so konnte man doch im Ganzen und Wesentlichen nicht umhin der Aufführung Beifall zu zollen. Kraft und Feuer und zumeist auch entsprechende Schattirung mußte man anerkennend konstatiren, so wie dem Hrn. Chormeister Weinwurm das Verdienst der richtigen Auffassung und sorgsamen Führung des Ganzen unbedingt zuerkennen. Auch das Orchester begleitete in entsprechender Weise. Das Soloquartett — mit der zwar etwas zitternden, aber sonst ansprechenden ersten Tenorstimme — ward vortrefflich zu Gehör gebracht. Die Deklamationsparte waren sichern Händen anvertraut: Fr. Rettich, Frl. Bognar und Hrn. Lewinsky. Letzterer namentlich versteht es in seltener Weise die feine Mitte einzuhalten zwischen dem ruhig erzählenden und dem dramatisch befeuerten Ausdruck.

Das vorgeführte Mendelssohn'sche Werk gehört zu den musikalischen Kuriositäten, die man von Zeit zu Zeit mit großem Interesse anhört, ohne sich dafür im mindesten begeistern zu können. Es leidet vor Allem an dem Mißverhältniß zwischen den übergroßen Schwierigkeiten und den erreichbaren Resultaten der musikalischen Aufgabe. Diese Schwierigkeiten bestanden in der Fremdartigkeit des zu komponirenden Textes, speziell in dem Versmaß der Sophokleischen Chöre, das unserer musikalischen Betonung beträchtliche Hindernisse entgegenstellt, in dem gänzlichen Mangel an innerem Zusammenhang zwischen dem Geiste der antiken Tragödie und dem unserer modernen Musik, endlich in der leidigen Vermischung der Gattungen, bei deren jeweiligen Versuchen — sei nun der Versucher hier ausnahmsweise Mendelssohn oder sei es Wagner in seinen Zukunftswerken — immer eine Gattung die andere erdrückt (sobald sich nicht die eine der andern freiwillig unterordnet) oder schließlich beide gleichmäßig leiden. So geschieht es denn auch hier, daß der widerhaarige Vorwurf die freie Entfaltung der echten, wir möchten sagen der musikalischen Musik, verhindert, während doch wieder die Musik sich viel zu breit macht, um einen historisch-poetischen Genuß an der Chordichtung aufkommen zu lassen.

An und für sich hat Mendelssohn allerdings seine Aufgabe in vielen Theilen mit staunenswerther Gewandtheit und Gewissenhaftigkeit gelöst, so in den würdig betonten Gesammt-Recitativen, in einigen kräftigen Chören, wie die „Hymne an Bacchus", und in dem süß-innig schwärmenden erotischen Soloquartett, welche Nummern denn auch am bereitwilligsten von der zahlreichen Zuhörerschaft aufgenommen wurden.

Korrespondenz-Nachrichten.

W. K. Brünn. (Musikalisches. „Der Rose Pilgerfahrt". Vom Theater.) Die musikalischen Vereine entwickeln jetzt eine außergewöhnliche Thätigkeit, um die statutenmäßig festgesetzten Konzerte noch in den letzten, den künstlerischen Unternehmungen günstigen Monaten abhalten zu können, und so drängen sich jetzt die Produktionen, das Publikum aber und die Berichterstatter müssen eine große Ausdauer besitzen, um nichts zu verlieren. Der Männergesangverein wiederholte Mendelssohn's „Oedipus auf Kolonos" in einem außergewöhnlichen Konzerte zum Besten der österreichischen Verwundeten. Der materielle Erfolg war ein sehr reichlicher

während der künstlerische selbst gegen das erste Mal zurückstand und zwar aus sehr begreiflichen Gründen, da dieses Konzert im Theater abgehalten wurde, wo Orchester und Sänger getrennt nicht so harmonisch wirkten, wie im Konzertsaale. — Das zweite Konzert des Musikvereines, am 28. Februar abgehalten, brachte die Symphonie von Haydn Nr. 1 in Es und Schumann's selten aufgeführtes weltliches Oratorium „Der Rose Pilgerfahrt". — Diese Produktion wurde mit großer Spannung erwartet, weil damit zum ersten Mal ein größeres Werk von Schumann aufgeführt wurde. Für den größeren Theil des hierortigen Publikums ist nämlich die ernste Musik noch immer eine terra incognita, was auch wieder ganz in den Brünner Verhältnissen liegt. Jahre lang wurde beinahe gar kein gediegenes Werk aufgeführt und der Musikverein hat nun die Riesenaufgabe das Versäumte nachzuholen. „Der Rose Pilgerfahrt" wirkte hier schon darum befremdend, weil jeder der zwei Theile durchaus keine Abschlußpunkte bietet, sondern die einzelnen Nummern theils durch Recitative theils durch musikalische Nachsätze oder Einleitungen enge verbunden sind. Schumann hat eben keine dankbaren Partien geschrieben; die ganze Musik muß sehr zart vorgetragen werden und bietet außer zwei Chören durchaus keine Gelegenheit zu glänzen. Die oft verwickelten Rhythmen, die synkopirte Begleitung zu vielen Solostellen deckt übrigens oft die Melodie, sowie ich die bei den Chören meisterhafte Instrumentation bei den Solostellen oft zu vollklingend gefunden habe. Jedenfalls erdrücken die durchdringenden Oboen und die vollklingenden Hörner manche Stellen auch bei Beobachtung des zartesten Piano. — Der Erfolg der Aufführung war immerhin ein ehrenvoller. Fünf Dilettanten — Solosängern — Schumann'sche Musik ohne die geringste Schwankung und theilweise sogar mit richtiger Auffassung der Intentionen des Meisters einzustudiren, ist jedenfalls keine kleine Aufgabe. — Die erste Sopranpartie war Frl. Wenzel zugetheilt. Die jugendliche Sängerin scheint sowohl beim Publikum als bei der hierortigen Kritik sehr in Gunst zu stehen; denn ersteres äußerte sich in lebhaftem Beifall und letztere lobt einstimmig ihre klangvolle umfangreiche Sopranstimme wie auch ihre gediegene musikalische Bildung. (Sie sang ihren Part auswendig.) Dies zugegeben, muß jedoch bemerkt werden, daß die Sängerin noch auf einen gefühlvolleren Vortrag bedacht sein muß. — Frl. Hřimaly (zweiter Sopran) sang Einiges recht hübsch, hat jedoch eine zu kleine, schrille Stimme. Die Altistin Frl. Bärtl sang ihre Solostelle (zweiter Theil G-moll) mit richtiger Nüanzirung. Die HH. Pieta (Tenor) und Halzer (Baß) strebten das Beste zu leisten. Die Sopranchöre distonirten einige Male, auch war das Orchester nicht immer im Klaren. Der Dirigent Hr. Budischofsky verdient übrigens für seine besondere Bemühung lobende Anerkennung. — Die Haydn'sche Symphonie ging befriedigend, und erhielten sämmtliche Sätze zahlreichen Beifall. — Das Theater machte im verflossenen Monate eine kleine Anstrengung, das verblaßte Repertoir mit einigen hier wenig gekannten besseren Opern aufzufrischen, was jedoch das Verdienst einzelner Opernmitglieder ist, welche zu ihrem Benefice doch etwas heraussuchen müssen, was — zieht. Willkommen war Auber's „Fra Diavolo", im Allgemeinen anständig gegeben. Der Tenor Hr. Geras (Fra Diavolo), unstreitig der verständigste unserer Sänger, war besser bei Stimme als sonst und sang mit Feuer. Für die Zerline fehlt Fr. Patzelt die Frische und hört sich ihr Gesang zu monoton an. Frl. Perechon und Hr. Patzelt befriedigten. Halevy's „Musketiere der Königin" blieben ohne Erfolg. Donizetti's „Tochter des Regiments" wurde nur als eine gesangliche Kunstreiterei von Fr. Patzelt betrachtet, welche sich recht geschmacklose Variationen einlegte, die auch selbstverständlich bei der Menge Beifall fanden. — Von Novitäten wurde Langer's „Christkindl", der Schwank „Es war die Kathi" und die Operette „Mannschaft an Bord" von Zaitz aufgeführt. Erstgenanntes Genregemälde gefiel besonders durch das lebenswahre Spiel von Hrn. Gutenthal und Hrn. Spiro. „Es war die Kathi" wurde nur durch das Spiel von Frl. Sena und Hrn. Herzfeld gehalten. Die Operette hat einige frisch gehaltene Melodien und ist hübsch instrumentirt. Hr. Gutenthal singt den alten Piffard mit Humor. Frl. Benisch sowie die übrigen Matrosen waren aber sehr langweilige Bursche. Als wirksame Episodenfiguren sind Fr. Dietz und Hr. Wilke zu nennen. Die Ausstattung war hier eine erbärmliche, der Erfolg der Operette aber im Allgemeinen ein günstiger.

HR. **Mannheim.** (Repertoir. Frl. Schilling.) Außer einem kleinen einaktigen Lustspiele „Die Liebesprobe" von unserm Mitbürger Hrn. Peter Kraus, dessen poetische Produktivität sich hiemit zum ersten Male der Bühne zugewendet, können wir in jüngster Zeit über keinerlei Novitäten berichten. Der Verlauf des genannten Stückchens versetzte unser auf's äußerste gespannte Publikum in eine sehr heitere Stimmung. — Als neu einstudirt ward uns das Lustspiel „Fesseln" nach Scribe von Th. Hell geboten und vom Publikum nicht goutirt. — Erfreulicheres können wir von der Oper berichten. Rossini's „Tancred", neu einstudirt und zum ersten Male mit Recitativen, gefiel gegenwärtiger Generation, wie es scheint, so gut wie der vorhergehenden, aus deren Erzählungen wir in Mannheim diese Oper einzig kannten. Die Ursache dürfte jedoch auch in nicht geringem Maße den vorzüglichen Leistungen der Damen Fr. Michaelis-Nimbs und Frl. Rohn zuzuschreiben sein. — Im Schauspiel begrüßten wir ein neues jugendliches Talent in der Person des Frl. Schilling von Mannheim, Schülerin unsres sowohl als Darsteller wie als Lehrer trefflichen Bauer. Obgleich wir eine „Deborah" u. dgl. niemals als einen ersten theatralischen Versuch gewählt wissen möchten, so müssen wir doch gestehen, daß wir bei solcher Begabung und Schule gerne das „nulla regula sine exceptione" statt haben lassen. Die kaum siebzehnjährige junge Dame gebietet über reiche innere und äußere Mittel; das Organ ist von seltener Kraft, Biegsamkeit und Annehmlichkeit, das Empfinden richtig, die Oekonomie in der Anwendung dieser und anderer Vorzüge, bereits für jeden Sachverständigen überraschend; kurz: Frl. Schilling's Beruf für die Kunst zeigt sich in jeder Beziehung auf das entschiedenste und gebührt Hrn. Bauer, der schon so manches Talent erkannt, gebildet und derselben zugeführt, die ehrendste Anerkennung, das beste Lob. — Außer den erwähnten Stücken brachte das Repertoir: „Die Schweizerfamilie", „Oberon", „Die drei Haulemännerchen" (wiederholt), „Der Heiratsantrag auf Helgoland", „Tannhäuser", „Die Hugenotten", „Maurer

und Schlosser", „Weltumsegler wider Willen" (zum Vortheile des Pensions-Fonds), „Nach Mitternacht", „Wallensteins Lager", „Der zerbrochene Krug", „Medea" (wiederholt) „Barbier von Sevilla", „Faust's Hauskäppchen". — In Aussicht stehen zwei neue Opern: Maillart's „Glöckchen des Eremiten" und Wuerst's „Vineta". An Gastspielen sind zu erwarten: im April Frl. Stehle aus München; im Mai: ein Gesammtgastspiel dreier Schauspielmitglieder vom Dresdner Hoftheater: Frl. Ulrich und die HH. Winger und Dettmer; im Juni: Hr. Wachtel aus Wien.

l. **Stuttgart.** (Grunert-Mysterium. Repertoir) Hrn. Grunert's monatlange Entfremdung von der Bühne unter wechselnden offiziellen Titeln, von der ich gelegentlich der stets „bevorstehenden" Aufführung von Fischer's Tragödie „Friedrich II." öfters Erwähnung gethan, hatte bereits zu sehr auffallenden Bulletins Anlaß gegeben, die mit merkwürdiger Sicherheit verbreitet wurden. Nunmehr scheint die einfache und doch unerwartete Aufklärung in der Nachricht gegeben, daß Hr. Grunert Theaterdirektor in Leipzig geworden ist. Vor einigen Tagen hat der dortige Stadtrath unter zwölf Bewerbern um die neue sechsjährige Pacht des Stadttheaters für Hrn. Dr. Grunert, als gebornen Leipziger, entschieden, und seitdem ist derselbe nicht mehr als erkrankt, sondern auf's neue als beurlaubt hier aufgeführt. Dieser Urlaub soll vorerst 14 Tage dauern, nach deren Ablauf wir denn das Fischer'sche Stück zu erwarten haben. — Das Repertoir des verflossenen Monats Februar setzte sich meist aus Nothbehelfen zusammen und hat sich noch öder als das des Januar gestaltet. Außer dem Gastspiele des Hrn. Lehfeld, dessen letzte Rolle noch in den Februar fiel und einer Wiederholung des kleinen Weilen'schen Drama's „Ein Wiederfinden" wurden nur zwei Schauspiele vorgeführt und zwar beide von Fr. Birch-Pfeiffer: „Ein Ring" und „Rose und Röschen", der Rest war Posse und Lustspiel; unter letzteren drei Stücken befand sich denn auch die mikroskopische Novität des Monats „Das Schwert des Damokles", Schwank in einem Akt von Putlitz. Neueinstudirt war „Rochus Pumpernickel", Posse von Stegmayer. Den 6. März ging die lang vorbereitete Opernnovität, um deren willen Spohr's „Jessonda" vorläufig wieder zurückgelegt war, die zweiaktige komische Oper Auber's „Graf Ory" als Festvorstellung zum Geburtstage des Kronprinzen in Scene. Den früher genannten zur Aufführung angenommenen Schauspielnovitäten sind neuerdings hinzugefügt worden: „Die drei Neffen", Lustspiel von Schraishuhn, und die Tragödie eines inländischen jungen Poeten, Dr. Koppel, „Das Ende Ferdinand Schill's".

Kleine Chronik.

Max Benedict †. Am 6. d. M. starb in Stuttgart Dr. Max Benedict, einer der fleißigsten Mitarbeiter der „Recensionen". Er hatte sich durch Fachkenntniß, wie durch seine persönlichen Verhältnisse, einen großen Einfluß auf das Stuttgarter Theater erworben und hat manche künstlerische und administrative Maßregel in liberalem und ästhetischem Sinne durchgesetzt. Gesucht als Rechtskonsulent, geschätzt durch seine unermüdliche Gefälligkeit, war er dem Personale der Stuttgarter Bühne vielfach ein gesuchter, aber auch gefürchteter Mentor. Angestrengte Arbeit im Interesse seiner von einem Unfalle bedrohten elterlichen Familie scheint die tödtlich endende Krankheit vor drei Monaten zum Ausbruch gebracht zu haben. Sie beschloß sein Leben noch in der Blüthe der Kraft, einen Tag vor dem, seiner eigenen Voraussicht nach ihm nicht mehr erreichbaren, 35. Jahrestage. — Seit 1859 fungirte Benedict als unser musikalischer Stuttgarter Berichterstatter und zeichnete sich in dieser Eigenschaft wie gesagt durch seinen Fleiß, seine Pünktlichkeit, seine Ausdauer, sein richtiges Urtheil und seine warme Theilnahme an dem Gedeihen der „Recensionen" in einer Weise aus, die in unserer Erinnerung dankbar fortlebt.

h. **Aus Mainz** erfahren wir fortwährend Unerfreuliches. Es kann kaum eine mißlichere und undankbarere Aufgabe geben, wird uns geschrieben, als über unsere Schauspielverhältnisse zu berichten. Von allen den Bühnen, von welchen Ihnen Berichte zugehen, hat die unsrige unstreitig das schlechteste Repertoir. Sind doch z. B. volle drei Monate verflossen, bis wieder einmal ein klassisches Stück — Schiller's „Kabale und Liebe" — zur Aufführung kam. Es herrscht in der Leitung des Schauspiels eine Zerfahrenheit ohne Gleichen und auch mit der Regie sieht es übel genug aus. Bei einer Bühne, die wie die hiesige, doch immer nur mit untergeordneten Kräften arbeiten kann, ist das gute Zusammenspiel, das rasche präzise Ineinandergreifen Hauptsache. Das ist aber in diesem Jahre nicht zu erzielen; die Stücke gehen so schleppend von Stapel, daß das Publikum sich zur Unerträglichkeit langweilt. Wozu sollte ich Sie nun noch weitläufig mit Einzelleistungen unterhalten? Es wurde selten etwas mehr als Mittelmäßiges geboten. Eine der bessern Vorstellungen war immer noch die von „Kabale und Liebe. Am interessantesten war darin des jungen talentvollen Anthony scharfe und verständnißreiche Darstellung des Wurm und die treffliche Leistung des Frl. Titelbach als Lady Milford. — Als neu gab man Benedix's neuestes dreiaktiges Lustspiel „Die Pflegetöchter", wohl eines der schwächsten Werke des fruchtbaren Bühnenschriftstellers; gegeben wurde es, wie es scheint, nur weil sich für den Hrn. Regisseur Ellmenreich und seine Tochter gute Rollen finden. Uebrigens spielte Frl. Ellmenreich auch die Wilhelmine ganz allerliebst; die noch sehr junge Dame hat offenbar viel Talent und großen Fleiß. — Direktor Tescher hat an den Stadtrath das Ersuchen gerichtet, ihn mit Ablauf der Saison seiner Verbindlichkeiten zu entheben. Man wird nun wohl wieder einen andern Direktor wählen, und es wird ewig in dem bisherigen Schlendrian fortgehen.

In Frankfurt a. M. ist, nachdem Frl. Artôt ihr Gastspiel beschlossen hatte, Mozart's „Cosi fan tutte" neu in Scene gesetzt und im Schauspiel Gerstäcker's „Wilderer" als Neuigkeit aufgeführt worden. In der genannten Oper sangen die Damen Geisthardt, Oppenheimer und Labitzky, die HH. Baumann, Pichler und Dettmer.

Weimar. Auf dem großherzoglichen Hoftheater gelangte Hiller's große Oper „Die Katakomben" zur Aufführung.

Dem trefflichen Werke wurde durch eine gute Besetzung (Lavinia: Fr. Milde, Lucius: Hr. Messert), neue Dekorationen und eine sorgfältige Mise en scène unter Dingelstedt's unmittelbarer Leitung eine schöne Ausführung zu Theil und der Erfolg war vollständig.

Hr. Alexander Pfeiffer, früher in Mannheim, ist jetzt Direktor des deutschen Theaters in Davenport, Staat Iowa in Amerika.

r. **Aus Hamburg**. Die „Hamburger Nachrichten“ und der „Freischütz“ sprechen sich ungemein günstig über die Leistungen des aus Mannheim hier an's Thaliatheater gekommenen Frl. Schneeberger bei ihrem ersten Auftreten als Lorle in „Dorf und Stadt“ aus. — Das erstere Blatt sagt Frl. Schneeberger aus dem guten Anfang den Beginn einer ungewöhnlich glücklichen Laufbahn voraus und lobt die Anmuth und Wahrheit, die Frl. Schneeberger in ihrem künstlerischen Wesen habe. „Der Freischütz“ prophezeit ihr die Alleinherrschaft ihres dankbaren Fachs und sagt: „Seit den rauschenden Tagen der Goßmann ist das glückliche und einnehmende Naturell zu einer größeren Bedeutsamkeit für die Bühne geworden als man ihm bis dahin zuerkennen mochte und Frl. Schneeberger scheint in ihrer Weise dem Thaliatheater eine zweite Goßmann-Epoche heraufführen zu können“. — Dem hier lebenden Sänger Stockhausen ist vom Großherzog von Oldenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. — Frl. Lucca aus Berlin gastirt gegenwärtig am hiesigen Stadttheater mit glänzendem Erfolge.

Shakespeare-Feier. Für die Shakespeare-Feier in Braunschweig hat Direktor Schütz als Vorfeier das Gedicht Karl Kösting's nebst Prolog vom Autor selbst für die Vorstellung eingerichtet: „Shakespeare, ein Winternachtstraum“ und für den 23. Shakespeare's „Sturm“ nach Dingelstedt's Einrichtung mit der trefflichen Musik vom Kapellmeister Taubert in Vorbereitung. — In Breslau sind bestimmt: „Komödie der Irrungen“, Sommernachtstraum“, „Othello“, „Romeo und Julie“, „Maß für Maß“, „Sturm“, „König Heinrich IV“. 1. Theil, „Wie es euch gefällt“. — Von einem in Rudolstadt lebenden Verfasser, Albert Lindner mit Namen, ist ein dreiaktiges Schauspiel „William Shakespeare erschienen. — In Schwerin wird zur Vorfeier des Festes Halm's Festspiel „Elisabeth in Fitschfield“ und „Was ihr wollt“, bearbeitet von G. zu Putlitz, vorbereitet. — In den Düsseldorfer Künstlerkreisen ist vor Kurzem der Beschluß gefaßt worden, den 300jährigen Geburtstag Shakespeare's (23. April) durch ein großes allgemeines Fest zu feiern. Ueber die Grundzüge des Planes, zu dessen Ausführung ein ansehnlicher Zuschuß Seitens der Stadt bewilligt wird, ist einstweilen festgesetzt: Die Feier umfaßt zwei Tage; sie wird aus dramatischen Aufführungen (Scenen aus Shakespeare's Dramen) Konzert (Musik zu Shakespeare's Dichtungen) und lebenden Bildern (Kompositionen deutscher Künstler aus Shakespeare's Werken) bestehen. Die Gesellschaft „Malkasten“ ist bereits mit den Entwürfen zur näheren Ausführung beschäftigt.

A. Glaser's Schauspiel „Der Weg zum Ruhme“ ist in Frankfurt a. M. mit günstigem Erfolge zur Aufführung gelangt.

In Paris haben D'Ennery und der Kabinetschef des Kaisers Mocquart ein Stück: „Cäsar“ geschrieben, welches einige Tage nach dem Erscheinen des „Leben Julius Cäsars“ vom Kaiser, zur Aufführung kommen soll, damit das Aufsehen dieses letzteren Werkes den beiden Dramaturgen zugute komme. — Im Odeon-Theater kam ein vieraktiges Lustspiel von George Sand: „Le Marquis de Villemer“ zur Aufführung, über dessen Erfolg die „Europe Artiste“ sagt: Seitdem wir der Aufführung dramatischer Schöpfungen von Fr. Sand beiwohnten, haben wir sie nie einen vollständigeren, würdigeren und verdienteren Erfolg erringen sehn. — Im Theater Gymnase Dramatique wurde ein fünfaktiges Lustspiel von Dumas' Sohn: „L'ami des femmes“, mit vielem Beifalle aufgeführt.

Das Leipziger Theater ist mit Beschluß des dortigen Stadtraths vom 2. d. M. dem bisherigen Hofschauspieler und Oberregisseur in Stuttgart Dr. Karl Grunert anvertraut worden. Hr. Grunert vertauscht somit einen lange Jahre hindurch innegehabten Posten, auf dem er durch sein Talent vielfach geglänzt, als Regisseur und Bühnenmitglied aber manche Unterlassungssünde begangen, mit einer neuen, äußerst schwierigen Stellung, welche, wenn sie tüchtig ausgefüllt werden soll, die ganze frische Kraft einer energischen Persönlichkeit beansprucht.

Dawison verläßt das Dresdener Hoftheater nachdem er daselbst zehn Jahre hindurch in Engagement gestanden, aber wohl die Hälfte dieses Dezenniums auf Gastreisen verwendet hat. Als sein Nachfolger in Dresden ist Hr. Jaffé aus Braunschweig engagirt.

In Schwerin schließt die Wintersaison am 5. April und wird ein Umbau, resp. Verschönerung des Zuschauerraumes in Angriff genommen, welcher zum 16. Mai beendet sein muß, weil dann vier Festvorstellungen zur Vermählung des Großherzogs stattfinden. Das Programm verspricht ein Festspiel von Putlitz, eine Oper „Rosita“ von Genée, und Shakespeare's „Was ihr wollt“.

In Karlsruhe gastirt der Tenorist Riemann mit bedeutendem Erfolge als Tannhäuser, Raoul, Eleazar u. s. w.

Lokales.

Der Pianist J. Derffel, dessen bevorstehende Ankunft wir gemeldet hatten, gibt heute (Samstag) Abends 8 Uhr ein Konzert im Musikvereinssaale, unter Mitwirkung der HH. Hellmesberger, Röver und Walter. Der Konzertgeber spielt Stücke von Bach, Beethoven, Chopin und eigener Komposition.

Dr. L. Nohl weilt gegenwärtig wieder in Wien, um Studien für den 2. Band seiner Beethoven-Biographie zu machen, und ersucht alle Besitzer von einschlägigen Materialien um deren Zusendung unter seiner Adresse: Stadt, Wallnerstraße. 1, 3. Stock.

Briefkasten. 5. — 11. März: D. in Pest: Nächstens — I. in Stuttgart, P. in Dresden, ? in Kassel: Erhalten. — HR. in Mannheim: Vielfach benützt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über Theater und Musik.

Zu Nr. 11. **Erscheint gratis.** 12. März.
Wien. Insertionsgebühr für die 3-gespaltene Zeile 5 kr., die 2-gespaltene 10 kr., ganzspaltig 15 kr. (excl. Stempel). 1864.

Notizen.

Abonnements-Ankündigung zur italienischen Oper vom 1. April bis 31. Mai im Wiener Hofoperntheater. Namen der engagirten italienischen Künstler: Soprane: Die Damen Barbòt, Lotti de la Santa, Volpini, Artôt. Tenore: Mongini, Graziani, Pardini, Guidotti. Baritone und Bässe: Bartolini, Everardi, Pandolfini, Saccomano, Angelini, Cornago, Milesi. Buffo: Zucchini. Repertoir: Als Novität: „Un ballo in Maschera“ von Verdi; neu in Scene gesetzt: „Saffo“ von Paccini, und „Parisina“ von Donizetti. Aeltere Opern: Auswahl aus den Werken von Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi und Pedrotti. Im Abonnement werden wenigstens 48 italienische Opernvorstellungen stattfinden, mit aufgehobenem Abonnement eine Benefiz-Vorstellung für den Pensionsfond. Sämmtliche über jene 48 gegebenen Opern und allfällige Balletvorstellungen kommen den Abonnenten zu Gute.

Abonnements-Preise: Ganze Loge im 1. und 2. Stock: 1200 fl., für die geraden oder ungeraden Tage 600 fl.; im 3. Stocke: 1000 und 500. Sperrsitz im Parterre: 150, Sperrsitz im 4. Stocke 75.

Die „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik“ haben seit Neujahr (Nr. 1—11) folgende Aufsätze verschiedener Gattung veröffentlicht. Dramaturgische und musikalische Aufsätze: Schubert's „Winterreise“, „die Shakespeare Tage in Weimar“. Zu Händels „Cäcilien Ode,“ „Zuschriften berühmter Komponisten.“ „Zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert.“ „Zufall und Nothwendigkeit im Drama.“ — Biographien und Nekrologe: „W. E. Graf zu Auersperg.“ „A. M. Maurer.“ „W. H. Veit.“ „Max Friedrich“ und „Maximilian Franz von Köln.“ — Charakteristiken: „Fr. Niemann-Seebach.“ „Johannes Brahms.“ „Das weibliche Personal des Burgtheaters.“ — Musikalische Literatur: Werke von Bülow, Lachner und Weber-Biographie. — Neue Erscheinungen im Buch- und Musikalienhandel: Dramatische Werke von Pichler, Zimmermann, Freitag, Königsberg; „Schiller's Geistergang“ von Kuhn, „Erinnerungen“ von Wallner. — Größere Original-Theater- und Musikberichte aus: Berlin, Brünn, Christiania, Darmstadt, Dresden, Graz, Königsberg, Kopenhagen, Leipzig, London, München, Pest, Prag, Schwerin, Stockholm, Stuttgart, Zürich, — und kleinere (ebenfalls original) Korrespondenz-Nachrichten aus Bamberg, Berlin, Braunschweig, Brünn, Kassel, Innsbruck, Mainz, Mannheim, München, Olmütz, Prag, Stuttgart, nebst den reichhaltigen Notizen der Kleinen Chronik. — Lokale Aufsätze: „Kritische Rundschau,“ „Burgtheater und Operntheater“ (Gottschall's „Pitt und Fox,“ Feuillet's „Vornehme Ehe,“ Offenbach's „Rhein-Nixen,“ Besprechung von Reprisen, Neubesetzungen, Gastspielen.) Vorstadtbühnen (Novitäten und Reprisen.) Konzertbericht (Philharmonische-Gesellschafts- und sonstige Konzerte, Quartette, u. s. w.) ferner „Journalschau“ (über die „Rhein-Nixen,“) und zahlreiche Lokal-Notizen über Wiener Theater- und Musik Verhältnisse.

Zwei Preise für Künstler jüdischer Religion. In diesem Jahr sind die beiden Preise der Michael Beer'schen Stiftung für die Künstler jüdischer Religion, bestehend in einjährigen Stipendien von je 750 Thlr. zu einer Kunstreise nach Italien, der eine für die Musik, der andere für die Geschichtsmalerei, ausgesetzt worden. Die Arbeiten müssen zum 14. Juli d. J. an die königliche Akademie der Künste in Berlin eingeliefert sein, die Zuerkennung der Preise erfolgt in der öffentlichen Sitzung der Akademie am 3. August d. J.

Eingegangene Neuigkeiten.

Rosenzweig Leon, Dramatische Sprichwörter. Leipzig, C. B. Lorck, 1864, 8., 126 S.

Köhler Louis, Die neue Richtung in der Musik. Leipzig, J. J. Weber 1864, 8., 72 S.

Die deutsche Schaubühne, Organ für Theater und Literatur. Redigirt von Dr. Feodor Wehl. 5. Jahrgang 1864 2. Heft. Leipzig, Oskar Leiner. 8. 88 S.

Danis Th. L., Ephemeriden. Gedichte, zum besten der Sammlungen für die Schleswigholsteiner. Wien. A. Pichler's Witwe u. Sohn. 1864 8. 144 S.

Käßmayer Moritz, Parodistische Gesangsvorträge mit Begleitung des Pianoforte zusammengestellt von —. Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung. 4. 10 S.

Gallrein Jules, Deux Valses de Salon pour le piano, composées par —. Oeuvres 11 et 14. Weimar, T. F. A. Kühn. 4.

Raff Joachim, Aus J. R.s Suiten. op. 71 und 72. Weimar T. F. A. Kühn. 4.

Machts Karl, Freundes-Klänge. Walzer für Piano. Weimar, T. F. A. Kühn. 4.

Locke Orene, Nocturne pour Piano. op. 1. Weimar. T. F. A. Kühn. 4.

Liszt Franz, Künstlerfestzug zur Schillerfeier 1859, für das Pianoforte zu 2 und 4 Händen bearbeitet vom Komponisten. Weimar T. F. A. Kühn. 4.

Hamm J. Val., Die vergnügte Wienerin. Polka-Mazurka über Wiener Lieblings-Melodien für das Pianoforte. Weimar, T. F. Kühn. 4.

Gottschalg A. W., Großer Salon-Walzer für das Pianoforte. 2. Aufl. Weimar. T. F. A. Kühn. 4.

Bülow Hans von, Die Entsagende. Ein Liedercyklus von K. Beck, in Musik gesetzt für eine Mezzosopranstimme mit Pianofortebegleitung. op. 8. 2. Aufl. Weimar T. F. A. Kühn. 4.

Bronsart, Hans von, Fantasiestücke für Violine und Orgel oder Pianoforte. 2. Aufl. Weimar. T. F. A Kuhn. 4.

Wagner E. D., Volkslieder.

Kullak Th., Transcriptions faciles pour le piano. Berlin, A. M. Schlesinger. 4.

Berlioz Hector., Die moderne Orchestration. 2. Aufl. Lief. 1. Berlin, Schlesinger. 4.

Campana F., Duettini per Soprano ed Alto etc. con accto. di Piano. Berlin, Schlesinger. 4.

Repertoire des Orpheons, Beliebte deutsche, französ. und ital. Operngesänge für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Schlesinger. 8.

Gungl Joh., Auswahl beliebter Tänze und Märsche für Pianoforte zu 4 Händen. Berlin, Schlesinger. 4.

Gumbert Ferd. Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Piano. Berlin, Schlesinger. 4.

Henselt Adolph, 50 Etudes célèbres de J. B. Cramer. Berlin, Schlesinger. 4.

Meyerbeer G., Kriegsgesang und Chor der Kavallerie für vierstimmigen Männerchor Berlin, Schlesinger. 8.

Compositions célèbres pour deux pianos: Ouverture de Struensee de Meyerbeer. Berlin, Schlesinger. 4.

Scarlatti, A. Recitativo-Aria e Duetto per Soprano e Basso nell' Opera Laodicea e Berenice. Mit deutsch. Uebersetzung v. A. v. Wolzogen. Herausgegeben. v. J. J. Maier. Berlin, Schlesinger.

Weber C. M. v., Polonaise brillante Op. 72. Für Pianoforte und Orchester instrum. von F. Liszt. Berlin, Schlesinger.

Wrissler F., Polacca brillante, und Grande Polonaise v. Weber. Für den Unterricht in der Kunst des Fingersatzes bearbeitet. op. 21 und 72.

Weber C. M. von, 8 Volkslieder mit neuen Weisen versehen. op. 64. Berlin, Schlesinger. 4.

Viardot-Garcia Mme. P., Ecole classique du chant. per Alto Nr. 9. Berlin, Schlesinger. 4.

Kiel Frédéric, Suite, Sonate, Impromptu, Notturno pour le Piano. op. 28. Berlin, Schlesinger.

Schmitt Hans, 30 Etüden in sämmtlichen Dur- und Molltonarten für vorgerücktere Klavierspieler mit kleinen Händen. 3 Hefte. Wien, Wessely und Büsing. 4.

— Technische Studien für Klavierspieler. op. 4. 1. Heft. Wien, Wessely und Büsing. 4.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 12.
Zehnter Jahrgang

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.
19. März 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland $2^1/_4$, $4^1/_2$, 9 fl. Ausland $2^1/_2$, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1 — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Der Zufall und die Nothwendigkeit im Drama.

Von H. Th. Rötscher.

(Schluß.)

Die Kunst erzeugt ihren Gegenstand vermittelst der freien Phantasie, gleichviel ob ihr Stoff ein historisch gegebener, oder ein frei erfundener ist. Daß die Phantasie den Gegenstand stets ganz erzeugt, und nicht etwa einen Theil als überlieferten Stoff aufnimmt, einen andern aber selbstthätig bildet, hat aber nur den Sinn, daß die Einbildungskraft jeden Zug tilgt, welcher uns nur ein zufällig Wirkliches zeigt, indem sie Alles in solche Verbindung und Zusammenhang bringt, daß jedes sich durch das Ganze rechtfertigt. Wo wir also in einem Drama auf einen Zufall stoßen, der Wendungen, Schicksale u. s. f. herbeiführt, welche keine andere Wurzel haben, als nur den eingetretenen Zufall, da ist der Zufall unpoetisch und ungerechtfertigt. Sobald aber das zufällige Faktum sich als ein solches erweist, welches im Grunde nur das hervorgebracht hat, was die Phantasie dem ganzen Baue des Kunstwerks nach forderte, wodurch wir also nicht gewaltsam, nicht gegen unsere poetische Stimmung berührt werden, da ist auch der Zufall poetisch, weil er durch das Leben des ganzen Kunstwerks überwunden wird. Ein Zufall, der eine mechanische Einwirkung bleibt, bringt in die organische Sphäre eine wirkliche Störung, einen Bruch hinein; die mechanische Einwirkung muß sich daher als eine nur scheinbare erweisen, indem das organische Leben des Kunstwerks dieselbe aufhebt und zu einem Mittel für seine Existenz macht.

Der Zufall, welcher nicht in die höhere Sphäre der Nothwendigkeit erhoben wird, kann in der dramatischen Poesie in doppelter Gestalt erscheinen, einmal im Gebiete der Subjektivität, indem er nämlich Entschlüsse und Handlungen der einzelnen Individuen bestimmt, zweitens im Gebiete der Objektivität, indem er den Gang der Handlung ändert, eine dramatische Katastrophe herbeiführt. Der Zufall in dieser zweiten Sphäre ist der Zufall im eigentlichen Sinne: ein Faktum, das so oder anders sein kann, aber die ganze Gestalt der Dinge verändert. Wir sprechen zuerst von dem Zufall im Gebiete der Subjektivität; diesen können wir den psychologischen Zufall nennen. Der Entschluß und die Handlung eines Menschen, welche nicht gerechtfertigt sind durch seine ganze Individualität, erscheinen als ein Zufall, als eine von dem Dichter allein zu seinem Zweck gesetzte Willkür. Das Moment des Zufalls spielt allerdings auch dann immer noch eine Rolle, selbst wenn die Handlungen des Individuums durch seinen Charakter motivirt sind. Nothwendig muß uns der Kreis, so zu sagen die Kategorie der Handlung sein; freigelassen bleibt dabei immer, ob dieselbe gerade in dieser oder in einer andern Gestalt auftritt. Daß Siegfried seiner Gattin das Geheimniß ausplaudert, ist insofern keine, nur durch des Dichters Willkür erfundene, also zufällige Handlung, als dieselbe in seiner arglosen, zutrauensvollen, sich leicht einem geliebten Wesen hingebenden Natur begründet ist; zufällig ist sie nur nach der Seite, daß sich diese Natur auch in einer andern Form, einer andern Handlung aussprechen könnte; diese müßte jedoch ebenfalls auf dem

Boden seiner Arglosigkeit und Vertraulichkeit gewachsen sein, also demselben Kreise, derselben Gattung angehören. Ein Entschluß, eine Handlung sind aber nicht mehr zufällig, sobald sie in der Persönlichkeit tief begründet sind. Daß Egmont zurückbleibt und Alba's Ankunft erwartet, ist in der leichten und arglosen Natur des Helden begründet, welchem Mißtrauen und ein skrupulöses Erwägen der Dinge fremd sind; daß Othello durch Jago getäuscht wird, ist in der offenen, geraden, von jedem Falsch entfernten Natur des Mohren begründet. Daß Thoas Iphigenien ziehen läßt und ihr nicht etwa die Rückkehr verweigert, liegt in der edlen, wenngleich rauhen Natur des Skythenkönigs, welche schon vom Beginn des Stückes an dargelegt wird. Daß Romeo sich, nach der Kunde von Juliens Tode den Tod gibt, ist in der Heftigkeit seines Temperaments und der Leidenschaftlichkeit seiner Liebe begründet. Die Poesie unterscheidet sich eben in der psychologischen Sphäre, d. h. in der Zeichnung der Charaktere, von dem gemeinen Leben darin, daß hier die Menschen oft ganz grundlos zu Entschlüssen und Handlungen schreiten, Inkonsequenzen begehen, die uns unbegreiflich sind, weil uns jeder Zusammenhang zwischen ihrem jetzigen und früheren Thun fehlt, in der Poesie aber nur die Handlung gutgeheißen wird, deren Zusammenhang mit der ganzen Lebenswurzel des Individuums wir nachweisen können. Auch hier scheiden sich das gemeine Leben und die Poesie durch das Element des Zufalls. Die letztere hat es mit der psychologischen Nothwendigkeit zu thun, im ersteren liegen Zufall und Nothwendigkeit im beständigen Kampfe.

Wir wenden uns jetzt zu dem Zufall, welcher durch sein Eintreten die Begebenheiten und Geschicke verändert. Wir nannten diesen Zufall im Gegensatz zu dem so eben behandelten den objektiven. Die untergeordnetste Gestalt, in welcher dieser objektive Zufall auftritt, ist die, wo er als bloße Naturmacht erscheint, welche das volle, blühende, kräftige Leben dem Untergange weiht. Dieser Zufall hat zunächst gar nichts Versöhnendes; denn er hinterläßt nur die bittere Empfindung, daß die edelste, blühendste Existenz einer rohen Gewalt preisgegeben ist, welche sie hinrafft, während die bedeutungslose, mittelmäßige Existenz ruhig daneben fortdauert. Aber als dieser sinnlose Zufall hat er in der Poesie keine Stelle. Soll er poetisch brauchbar sein, so muß durch ihn irgendwie eine poetische Stimmung erzeugt werden. Es muß das blühende, schöne Leben, welches durch die Naturgewalt hinweggerafft wird, zunächst als eine aus der Gattung sich heraushebende Gestalt erscheinen, welche durch ihren Glanz und ihre Herrlichkeit den Neid des Schicksals auf sich zieht, und indem sie über die Häupter der Andern emporragt, dem Blitzstrahl am meisten ausgesetzt ist. Dieser Gebrauch der Naturgewalt als des blind wirkenden Zufalls, hat im griechischen Alterthum seine vornehmste und durch die ganze griechische Weltanschauung gerechtfertigte Stelle. Hier wurzelt nämlich diese Erscheinung in der Vorstellung von dem Neide der Götter, welche eine über die Gattung des Menschlichen hervorragende Gestalt wieder in ihre Schranken zurückweisen, weil sie, wenn auch sittlich durchaus nicht schuldig, sich vermaß, über den Kreis des Menschlichen, also ihrer Gattung, hinauszudringen und sich gleichsam neben die Götter zu stellen. Der Tod tritt also hier als die unerbittliche Macht der Gattung ein, welche das Individuum wieder zurücknimmt, und zwar um so eher, je mehr es den Anspruch auf ein vollendetes zu machen schien. Um poetisch wirksam zu sein, darf aber die Naturgewalt niemals als ein roher sinnloser Zufall auftreten. Wenn die Naturgewalt ein hohes Haupt trifft, so muß in dem hervorragenden Glück des Individuums schon wenigstens der Keim der Ueberhebung über die Gattung gegeben sein. Das Individuum muß wenigstens durch seine stolze Sicherheit und seine ungemessene Selbstgenügsamkeit im Gefühle seines Glanzes und seines Glückes dazu geeignet sein, daß es durch seinen jähen Sturz gewissermaßen für Alle als warnendes Beispiel gegen stolze Sicherheit im Glück und Ueberhebung erscheine. In dieser Auffassung liegt die Wahrheit der griechischen Vorstellung vom Neide der Götter, welche mit dem gesammten religiösen Bewußtsein zusammenhängt, weil der Griechen Götter menschlich vorgestellt, menschlichen Affekten unterworfen waren und in einer solchen glanzvollen hervorragenden Existenz ein Streben erblickten, sich ihnen gleichzustellen und die Schranke zu durchbrechen, welche die Menschen von den Göttern trennt.

Aber dramatisch würde doch auch selbst diese Behandlung des Zufalls nicht ausreichen. Im Drama, wo der Mensch mit seiner Freiheit auftritt, sein Denken und Wollen ihm zugerechnet werden, muß der Zufall einer ihn treffenden Naturgewalt auch tiefer motivirt, d. h. durch seine Schuld gerechtfertigt erscheinen. Dann ist der Zufall in tieferer Weise

überwunden; nur unter dieser Bedingung tritt er als eine Gewalt auf, welche ihre Rechtfertigung in der Vernunft hat, also als aufgehobener, die Nothwendigkeit als seine Wahrheit enthüllender, Zufall. Wenn wir z. B. den in Jugend und Heldenkraft strotzenden Percy in „Heinrich IV." durch den Zufall des Kriegsglückes niedergestreckt sehen, während Sir John Falstaff neben ihm sich seines Lebens freut, so scheint auf den ersten Blick ein blinder Zufall die Lose also geworfen zu haben. Aber in Wahrheit trifft doch den edlen Heißsporn durch den Tod nur das Geschick, das er selbst heraufbeschworen hat. Der Keim des Mißlingens der Verschwörung lag schon in ihrem Entwurf und in Heißsporns aller Besonnenheit und Mäßigung ermangelnden Persönlichkeit; daß er aber durch den Prinzen von Wales fällt, ist nur der Ausdruck der höheren Berechtigung dieser ritterlichen und zugleich so besonnenen Natur, welche schon dadurch weit mehr zur Herrschaft berufen ist, als Percy. Zugleich erscheint aber der Tod Percy's von der Hand des Prinzen als eine Gerechtigkeit gegen Percy, indem er von der Hand des würdigsten Gegners fällt. Daß Percy erliegt, ist daher sowohl in der Natur des ganzen Unternehmens, als in seiner Schuld begründet. Die Form des Zufalls, welcher allerdings den Tod Percy's herbeiführt, insofern dieser Zweikampf auch bei demselben guten Recht des Prinzen gegen denselben ausfallen konnte, ist mithin hier durch den von der Vernunft gerechtfertigten Inhalt zum Ausdruck einer inneren Nothwendigkeit gemacht.

Selbst tragische Katastrophen dürfen durch einen Zufall herbeigeführt werden, sobald wir nur durch die ganze dramatische Entwicklung zu der Anschauung erhoben werden, daß dieser Zufall nur eine Form ist, durch welche sich ein nothwendiger, d. h durch die Idee des ganzen Dramas bedingter Inhalt darstellt. Wenn in „Romeo und Julia" die Katastrophe des Todes der beiden Liebenden durch den nicht zu rechter Zeit an den verbannten Romeo gelangten Brief des Mönches Lorenzo herbeigeführt wird, so könnte eine oberflächliche Auffassung das tragische Geschick Romeo's und Julia's von einem bloßen Zufall abhängig glauben und daraus folgern, daß eine zeitige Bestellung des Briefes das ganze Schicksal derselben geändert haben würde. Aber die dramatische Gewalt dieser Tragödie beruht gerade darauf, daß wir gar nicht zu einer solchen Reflexion kommen, sondern das Geschick der beiden Liebenden, als durch den ganzen Konflikt der Handlung, durch den tiefgewurzelten Haß der beiden Häuser von vorneherein bedingt sehen, daß wir Romeo und Julia selbst im Momente ihrer höchsten Liebesseligkeit schon durch die furchtbare Gewalt der Wirklichkeit dem Tode geweiht erblicken. Wenn ferner am Schluß der Tragödie Paris im Zweikampf mit Romeo fällt, so kann dieser Ausgang, gleichfalls als ein Zufall erscheinen. Aber wir kommen auch in diesem Falle darum nicht zu solcher Reflexion, weil wir in Romeo Denjenigen erkennen, der durch das Recht seiner Liebe zum Sieger über Paris berufen ist, indem der Letztere an dem Recht der freien, inneren Neigung gefrevelt hat und aus des Vaters Hand empfangen will, was nur die Liebe zu bewilligen vermag. An der durch die Macht der Liebe geweihten Stätte hat Romeo ein inneres Recht, das Feld zu behaupten, das Recht Desjenigen, der auch den Muth des Todes für seine Leidenschaft hat. *)

Das schlagendste Beispiel für die von uns entwickelte Bedeutung des Zufalls im Drama bietet vielleicht „Hamlet" dar, der dem unpoetischen Verstande daher auch nur ein Komplex von lauter Zufallsspielen ist. Die Verwechselung der Degen, der Irrthum der Königin, welche aus dem für Hamlet bestimmten vergifteten Kelch trinkt, sind freilich auf den ersten Blick so gut Formen des Zufalls, wie der verspätete Brief des Lorenzo in „Romeo und Julia". Aber auch in ihnen schließt sich in Wahrheit nur das tragische Geschick, welches die ganze Tragödie vorbereitet hat, vor uns auf. Der Tod des Laertes, wie der der Königin ist durch ihre tragische Schuld bedingt. In der Wahl der Mittel, durch welche der Dichter denselben herbeiführen wollte, war derselbe frei. Aber der Tod des Laertes, wie der der Königin war durch die tragische Handlung gesetzt; und hierin war der Dichter nicht frei. **)

---

*) Man vergleiche, was ich ausführlicher über diesen letzten Punkt in der vierten Abtheilung meiner „Abhandlungen zur Philosophie der Kunst" S. 24 und 25 entwickelt habe. Gegen diese aus der Natur der Sache folgende Entwicklung, die sich jeder gesunden, poetischen Natur von selber aufdringt, hat Hr. Fortlage geltend gemacht, daß der einfache Grund des Todes des Paris der sei, daß sobald Romeo durch Paris' Hand fiele, die Begebenheit nicht zu Ende spielen könne („Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik", Januar 1845, S. 57). Mit solcher Reflexion ist freilich jede dramatische Katastrophe dem Zufall preisgegeben. Auch hier bewährt es sich wieder, daß die prosaische Reflexion des unpoetischen und unphilosophischen Verstandes völlig unfähig ist ein Kunstwerk zu begreifen.

**) Nach Hrn. Fortlage, dem Apologeten des Zufalls, stammt freilich auch dieser „ganze Komplex von Zufallsspielen" im „Hamlet"

Wenn wir dagegen in Müllner's „Schuld" auf den Real zurückgewiesen werden, den Hugo's Mutter einst einer Bettlerin verweigert, woran sich der unheilvolle Fluch der Letzteren knüpft, so befinden wir uns auf dem Boden des reinen Zufalls. Denn hier müssen wir uns sagen: ohne diesen ersten Zufall wäre die ganze Bewegung nicht erfolgt; diese wurzelt also in einer ganz willkürlichen Annahme. Darum ist die dramatische Entwicklung der „Schuld" ästhetisch verwerflich, weil in ihr der Zufall nicht zur Nothwendigkeit aufgehoben worden ist.

Dieses Gesetz, daß der Dichter uns durch den dramatischen Verlauf überzeugen muß, der Zufall führe eine durch den ganzen innern Zusammenhang gerechtfertigte Katastrophe herbei, gilt auch von der Komödie, in der der Zufall doch seine eigentliche Heimath hat. Hier schürzt er vorzugsweise den Knoten, bringt die Verwirrung hervor, und spannt durch neue Verwicklungen. Er ist recht eigentlich der thätige Werkmeister der Komödie. Aber auch hier kann er nur als sich selbst aufhebender Zufall ästhetisch wirksam werden. Im Lustspiel wird nämlich der Zufall durch den Zufall wieder aufgelöst. Dadurch erzeugt sich neue Spannung und Verknotung. Das Ziel und der endliche Abschluß der komischen Handlung aber kann nur darin bestehen, daß aus diesen sich kreuzenden Zufälligkeiten ein vernünftiges Resultat hervorgehe, indem sich dadurch ebenfalls eine harmonische Weltordnung darstellt. Indem sich im Endergebniß dasjenige zusammenfügt, was innerlich zusammengehört, das sich scheidet, was nicht mit einander stimmt, die Schwächen und Verkehrtheiten durch den Zufall an das Licht gestellt und vernichtet werden, bringt der Zufall die Wahrheit seiner selbst, das in sich Nothwendige hervor. Wäre dies nicht der Fall, bestände der ganze Reiz nur in der Kombination der Zufälligkeiten, so würde einer solchen Komödie das höchste Kriterium eines Kunstwerkes, die innere Einheit für immer fehlen. Denn wir müßten uns am Schluß doch sagen, daß nur die Laune des Dichters nnd das Bedürfniß das Stück zu beendigen, den Schluß herbeigeführt haben. Soll unser ästhetisches Bewußtsein in dem Schluß einer solchen Komödie wirklich befriedigt sein, so gehört dazu, daß wir in dem Endergebniß nur die durch die Handlung vorbereitete Harmonie der Verhältnisse werden sehen, welche sich als die eigentliche innere, treibende Kraft in den Verwicklungen des Zufalls erweist, nämlich als die innere Vernunft. Dann zerbricht der endliche Abschluß gewissermaßen das ganze Gerüste, welches zur Aufführung des Gebäudes nothwendig war, und zeigt uns das abgerundete Werk voll innerer Ordnung. So muß also auch hier auf seiner höchsten Spitze der Zufall als Zufall in der dramatischen Poesie überwunden erscheinen und sich in das Gegentheil seiner selbst, in die Nothwendigkeit verkehren. Die dramatische Poesie verschmäht eben so wie die Philosophie der Geschichte den Zufall, der nicht zum Ausdruck der Vernunft und Nothwendigkeit erhoben wird.

nur aus der Laune des Dichters, welcher Komplex daher auch nichts weniger verdiene, als den Namen eines getreuen Bildes der Weltordnung Aber was wollen wir mit diesem Kritiker rechten, da derselbe sogar die ganz verschiedene Behandlung der Kunst in den verschiedenen Zeitaltern, die auf einer total verschiedenen Basis des Geistes ruhen, für zufällig erklärt, und unserer Darstellung gegenüber, wonach Charaktere wie Richard III und Macbeth als der antiken Tragödie und dem Geist der alten Kunst durchaus widersprechend aufgezeigt worden sind, das naive Bekenntniß ausspricht, daß sie alle Beide vortrefflich in die antike Tragödie gepaßt hätten, „wenn sie sich gerade dargeboten hätten"?!

Kurfürst Maximilian Franz.

Biographische Skizze von Ludwig Nohl.

II.

Wir wissen, daß, als Max Friedrich starb, die Großmann'sche Truppe in Bonn spielte. Doch hatte dieser eben so unruhige als geistvolle Impresario in der gleichen Zeit auch auswärts, in Frankfurt a. M., die Bühne übernommen und derweilen seine Frau Karoline, deren künstlerische Begabung und Charakter sich nach den Berichten der Zeitgenossen in gleich günstigem Lichte zeigen, in Bonn das „Geschäft" führen lassen. Es war wohl nicht zu erwarten, daß unter dieser getheilten Leitung die Vorstellungen sich besonders heben würden, und als nun gar, vielleicht in Folge der zu großen Anstrengung, Fr. Großmann im März 1784 starb, gerieth die Truppe in solche Verhältnisse, daß es Max Franz, der bald darauf in seine Lande kam, nicht rathsam fand, dieselbe ferner zu behalten. Es kam kein neuer Vertrag mit ihr zu Stande, vielmehr wurde für den nächsten Winter die Böhm'sche Truppe, die bereits seit einiger Zeit am Niederrhein, vor Allem in Köln und Düsseldorf verweilte, so engagirt, daß sie drei Tage wöchentlich in Bonn spielen mußte und dafür 1000 Dukaten erhielt, wobei der Kurfürst sich nur eine Loge frei hielt.

Zugleich bestimmte Max Franz 1000 Thaler jährliche Subvention für das Josephische Theater in Münster. Man sieht, er wollte von vornherein die Gemüther auch nach dieser Seite hin für sich stimmen.

Die Böhm'sche Truppe war eine der bessern in Deutschland, ja ein Bericht vom Sommer 1786 sagt: „Ich gehe nicht zu weit, wenn ich versichere, daß diese Gesellschaft in Absicht der Operette, wo nicht wegen ganz vorzüglich schönen Gesanges, doch wegen ihres fermen Studirens, Akkuratesse in der Musik und der durch beide vermehrten Harmonie (besonders in Chören) sich mit den ersten Truppen Deutschlands messen kann. In Absicht der Ensembles hatte ich schon lange keine bessere gesehen". Nicht ganz so unbedingt lobt ein Schreiben aus Köln den 20. Jänner 1785 („Ephemeriden" 1785 I. S. 216). Allein aus der ganzen Darstellung geht hervor, daß die Truppe, die ungewöhnlich zahlreich war, doch auf den Namen einer wirklichen Künstlergesellschaft Anspruch machen konnte. Dies bestätigt sich auch durch das Repertoir, auf dem unter Anderm standen: „Die Räuber", „Otto von Wittelsbach", „Julius von Tarent", „Kabale und Liebe", „Der deutsche Hausvater" nebst mancherlei Lustspielen, sodann „Günther von Schwarzburg" und Gluck's „Alceste", vor Allem aber eine Reihe von Operetten, deren Aufführung überhaupt die Force der Gesellschaft war. Wir nennen davon nur die „Entführung aus dem Serail". Uebrigens hatte die Truppe sogar obendrein ein vollständiges Balletkorps und führte auch die neuesten Werke dieser Gattung auf. Bald aber scheint auch diese Truppe nicht mehr besonders gefallen zu haben; denn nach 1786 finden wir wieder Großmann in Bonn. Er hatte sich mit dem Hamburger Impresario Clos vereinigt und spielte nun seine edlen und komischen Väter, Pedanten, Juden, Escrocs u. s. w. wieder abwechselnd in Bonn, Köln und Düsseldorf. Der Kurfürst von Pfalzbaiern unterstützte ihn ebenfalls, indem er namentlich eine bedeutende Summe zur Herstellung neuer Dekorationen gab. Auch wurden jetzt, in Bonn wenigstens, zur größeren Unterhaltung des Publikums in die dramatischen Vorstellungen „musikalische Akademien" eingereiht, wie denn z. B. der Aufführung von „Emilia Galotti" eine Kantate „Lessing" von Georg Benda vorausging.

Es scheint überhaupt, daß sich der Sinn von Max Franz damals ausschließlich der Musik zuwandte, und es ist wohl erklärlich, daß ihm, der von seiner Vaterstadt her an Künstler wie Brockmann, Schröder und Lange gewöhnt war, diese Leistungen, die immer mittelmäßig bleiben mußten, weil doch nur eine kleine Anzahl der Darsteller hervorragende Künstler sein konnten, auf die Dauer nicht recht genügten. Ein ordentliches Ganze daraus zu machen, scheint Max Franz aber damals noch keine Lust oder kein Geld gehabt zu haben. Einstweilen fraßen die vielen sozialen Neuerungen, mit denen er sogleich seinen „verbluteten" Landen aufzuhelfen bemüht war, trotz der geringen Ausgaben, die bei seiner einfachen Lebensweise der Hof forderte, die sonst so sehr reichlichen Einnahmen ($2\frac{1}{4}$ Millionen Gulden) gänzlich auf. Denn nach Abstellung vieler Mißbräuche, die der sonst aufklärerisch aufräumende Belderbusch theils stehen gelassen, theils auch selbst geschaffen hatte, fing Max Franz an überall helfend einzugreifen und unterstützte die Städte und Gemeinden in der Verbesserung ihrer Einrichtungen mit großmüthig offener Hand. Dann aber war es seine Hauptsorge das Uebel der Verkommenheit seiner Unterthanen, die ja in allen geistlichen Ländern sprichwörtlich war, an der Wurzel anzugreifen und vor Allem für die geistigen Bedürfnisse des Volkes zu sorgen. In dieser Hinsicht bleibt Max Franz an wahrer Weisheit und Umsicht hinter keinem Fürsten jener Zeit zurück, ja er überflügelt sie alle. Freilich Max Friedrich hatte schon in etwas für „Trivialschulen" auf dem Lande gesorgt, auch an Stelle des 1774 aufgehobenen Jesuitenordens sowohl ein Gymnasium als eine Akademie gegründet, ja sogar eine Erhebung derselben zur Universität bereits beim Kaiser nachgesucht. Als nun diese Erlaubniß 1786 ankam, lud Max Franz, der es trotz aller persönlichen Einfachheit wohl verstand, bei passenden Gelegenheiten den Sohn des reichen und stolzen Kaiserhauses hervorzukehren, mit Aufbietung der größten Pracht die bisherigen Lehrer der Akademie und die neuernannten Professoren zusammen, und indem er dem überaus freisinnigen Rektor Freiherrn Spiegel vom Desenberg die Stiftungsurkunde überreichte, hielt er eine selbstverfaßte Anrede, die an das Beste erinnert, was sein Bruder Joseph II. je geredet hat, und deren Thema das schöne Wort war: „Ihr seid berufen, die Menschen denken zu lehren!" — Wahrlich ein passender Spruch in jenen Tagen, wo die Menschheit einmal wieder aufzuwachen begann, und für einen Mann, von dem das Wort verlautet, womit er die Illuminaten- und Jakobiner-Riecher abwies: „Ich könnte Illuminaten brauchen, da es in meinen Landen noch hie und da so finster ist!" — Und um diese Finsterniß

möglichst zu bannen, gründete er auch auf der vortrefflichen und reichen Hofbibliothek in Bonn ein eigenes Lesezimmer zum öffentlichen Gebrauche und unterstützte die 1789 entstehende „Lesegesellschaft" auf das bereitwilligste, indem er deren Räume auf dem Rathhause sogar mit den nöthigen Möbeln beschenkte und sie dann selbst stark besuchte.

Ließ ihm nun die Sorge um das Wohl des Landes, das ihm mehr als Alles am Herzen lag und dem er die besten Kräfte seines Lebens zuwandte, Stunden der Muße, so „lag er im Genusse geräuschloser selbstgeschaffener Freuden Beschäftigungen ob, die nicht jeder Fürst zur Ergötzlichkeit wählt". Er las „mit Empfindung unsere besten Schriftsteller", und was uns hier mehr interessirt, er machte mit seinen Kammervirtuosen Musik. „Den 5. April", wird dem „Kramer'schen Magazin" 1785 geschrieben, „war zu Bonn ein merkwürdiges Konzert bei Hofe. Sr. Churfürstlich Durchlaucht zu Cöln spielte dabey die Bratsche, der Herzog Albrecht die Violin und die reizende Frau Gräfin von Belderbusch das Klavier recht bezaubernd". Herzog Albrecht war wohl der Reichsfeldmarschall von Sachsen-Teschenburg, ein Oheim des Kurfürsten, und die Gräfin Belderbusch eine Schwiegertochter des frühren Ministers, eine geborne von Wamblott, die später (1792) mit einem Freiherrn von Lichtenstein durchging, worauf an ihrer Stelle Beethoven's Freundin, die herrliche Barbara Koch, zuerst Gouvernante der Kinder, dann (1802) Gemahlin des Grafen wurde. Max Franz besaß selbst einen ansehnlichen Vorrath der neusten und besten Opernpartituren, den er unausgesetzt vermehrte. Denn er las, wie im Theaterkalender von 1791 berichtet wird, dieselben sehr fertig und pflegte sich besonders Nachmittags nach besorgten Regierungsgeschäften im Kabinet damit zu amüsiren, daß er sie mit seinen Musikern durchging. Dabei sang er dann die Arien selbst und ließ sich von Klavier, einem Violoncell, zwei Violinen und einer Viola begleiten. Mehrstimmige Gesänge vertheilte er unter die „Akkompagnateurs, die singen konnten". Und in Konzerten schien es, „als könnte er sich nicht satt hören". Ja „im Konzert, dem ich beiwohnte, war er — Er nur, der aufmerksamste Zuhörer", berichtet Pfarrer Junker im Herbst 1791 aus Mergentheim.

Es konnte nun nicht fehlen, daß bei einem so „enthusiastischen Liebhaber der Tonkunst" eine Erscheinung wie Beethoven, der, als Max Franz die Regierung antrat, vierzehn Jahre alt war und durch sein außerordentliches Spiel auf Klavier und Orgel bereits die höchste Bewunderung erregte, sogleich einen gewissen Eindruck hervorbrachte. Obendrein hatte der Jüngling die besten Freunde am Hofe, eben jene Gräfin Belderbusch, die Gräfin Hatzfeld, eine geniale Klavierspielerin und reizvolle Erscheinung, wie sie Max Franz liebte, und vor Allem den Grafen Waldstein, den Genossen des jungen Kurfürsten. Also ward bereits im zweiten Jahre der Regierung Maximilian's Beethoven zum Hoforganisten ernannt, anfangs leider mit Zurücksetzung des wackern Neefe, dem man die Hälfte seines Gehaltes, das ohnehin nur 400 Gulden betrug, strich, und der dadurch in große Noth gerieth, weil er ja auch die Stelle als Musikdirektor am Theater mit Großmann's Abgange verloren hatte. „Und er wollte sich eben nach einem Engagement beim Theater wieder umsehen, als ihm nach näherer Kenntniß seiner Verdienste der volle Gehalt wieder gereicht wurde". Mehr aber bedeutete es für die Entwicklung des Beethoven'schen Genius, daß ihn der Kurfürst aus der Enge der Bonner Verhältnisse im Frühjahre 1787 auf die „hohe Schule" nach Wien sandte, und es war nicht seine Schuld, sondern Folge besonders unglücklicher Verhältnisse, was den Jüngling schon nach kurzem Aufenthalte von dort wieder in die Heimath zurückführte. Die Art aber, wie Max Franz, nachdem die inneren Verhältnisse seines Ländchens geordnet und seine Hände nun frei waren zu handeln nach seines Herzens Neigung, bald darauf die musikalischen Verhältnisse seiner kleinen Residenz einrichtete und sie zu wahrhaft künstlerischer Bedeutung erhob, war nicht bloß für die Entfaltung von Beethoven's Talenten, sondern überhaupt für die Kunst oder wenigstens für eine Reihe hervorragender Künstler von solchem Gewicht, daß hier der eigentliche Schwerpunkt von Maximilian's ruhmvoller Thätigkeit für die Kunst liegt, und der Darstellung dieser Dinge wollen wir den letzten Abschnitt unserer Skizze widmen.

Dresdener Theaterbericht.

Alte Novitäten von Gutzkow und Benedix. — Die Regie. — Hrn. Dawison's Abgang. — Neue Operette und Opern-Reprise. — Maschinist Hänel †.

P. — Die ersten zwei Monate des neuen Jahres brachten an der Hofbühne ein für hier neues Schauspiel von Gutzkow: „Ottfried", und eines von Benedix: „Das bemooste Haupt" oder „Der lange Israel", ein Vorspiel von demselben Dichter „Der

Dritte", und eine einaktige Operette „Der Wahrsager" von L. Schubert. Als neueinstudirt wurde in das Schauspiel-Repertoir wieder aufgenommen: „Hans Sachs", „Das Portrait der Geliebten", „Czaar und Bürger" und in der Oper „Johann von Paris".

Was das Gutzkow'sche Schauspiel anlangt, so wurde dasselbe am Neujahrsabend zum ersten Mal hier aufgeführt und zwar mit einer Fürsorge der Regie und einem Eifer aller dabei Betheiligten, wie sie wohl kaum einem Dichter sorgfältiger zu Theil werden kann. Wenn sich trotzdem das Stück nicht lange auf dem Repertoir behaupten wird, so hat dies seinen Grund zunächst in der Dichtung selbst. Das Stück ist nämlich, wie Gutzkow selbst mittheilt, schon in den Märztagen 1848 in Berlin geschrieben worden, also unmittelbar nach Gutzkow's Rücktritt von seiner Stellung als Dramaturg am hiesigen Hoftheater. Der Stoff ist aus Gutzkow's Novelle „Die Selbsttaufe" entstanden. Der Dichter gesteht selbst: „In dem Entwicklungsgange des Helden zeigt sich der novellistische Ursprung. Für die dramatische Behandlung dürften Herzensvorgänge dieser Art zu innerlich sein". Dieser Selbstkritik entspricht auch das ganze Stück. Dessen Held Gottfried (mit seinem Salonnamen: Ottfried) aus bürgerlichem Stande entsprossen, fühlt einen unwiderstehlichen Trieb, sich in die Gesellschaft der Vornehmen zu mischen, gegen die er gleichwohl eine ausgesprochene Verachtung zur Schau trägt. Um seine Zwecke zu erreichen, dreht er seiner verlobten Braut jählings den Rücken und beschönigt seine Treulosigkeit mit leichtfertiger Dialektik. Endlich aber wird er selbst dieses Treiben satt. Er sieht sich zurückgesetzt, getäuscht und kehrt bereuend in die Arme seiner bürgerlichen Braut zurück. Ein Thema, welches Gutzkow mit besonderer Vorliebe in seinen Romanen und Dramen unermüdlich behandelt hat, wobei sich noch hinzugesellt, daß er dann auch stets die vornehme Gesellschaft zur seltsamen Karrikatur verzeichnet. Der Eindruck, den ein solcher Stoff auf den Zuhörer macht, ist mehr vorwiegend ein peinlicher, weshalb es erklärlich ist, daß dieses Stück baldigst wieder vom Repertoir verschwinden wird, wenn auch die Ausführenden des besten Willens bei der Darstellung sich befleißen. Unter den Mitwirkenden zeichnete sich Hr. Dawison (Kommerzienrath Wallmuth) durch erfrischenden Humor und lebendiges Spiel vor Allen aus, obwohl die Leistungen der Frl. Langenhaun (Agathe) und Ulrich (Sidonie von Büern), der HH. Dettmer (Ottfried), Winger, Kramer und Jauner ihrerseits sehr verdienstlich waren.

Es war am 18. Januar 1839, als „Der lange Israel" auf einem kleinen Theater zu Wesel zum ersten Mal das Licht der Bühne sah. Das Stück ist das zweite in der Reihenfolge der dramatischen Werke von Benedix. Es machte den Namen des Dichters zuerst in weiteren Kreisen bekannt und gewann ihm ein Publikum, das seiner Freunde und Wohlthäter nicht leicht vergißt: die deutschen Studenten. Benedix hat seither unausgesetzt die deutsche Bühne mit wirksamen Stücken versorgt und feierte nunmehr sein Jubiläum, welches Dresden mit dem „Bemosten Haupt" und dem „Dritten" beging, wofür dem Dichter ein Ehrenhonorar von 24 Stück Friedrichsdors zugesendet wurde. — Unwillkürlich muß man fragen, was würde Benedix für ein Kapital von den deutschen Bühnendirektionen zu fordern haben, wenn sie ihm Tantieme zahlen müßten?! — „Das bemooste Haupt" gefiel hier außerordentlich und erregte eine sonst nicht gewöhnliche lebhafte Theilnahme beim Publikum, und allgemein hat es sehr befremdet, daß dieses Schauspiel 25 Jahre vorhanden war, ohne daß es die Direktion vorführen ließ. Waren etwa auch hieran gewisse politische Zeitströmungen schuld?— Die Aufführung war eine umsichtige und sorgfältige und es zeichneten sich Hr. Dawison (Alsdorff), Frl. Langenhaun (Hannchen), Hr. Räder (Strobel) und Hr. Jauner (als Studentenfuchs) besonders aus. Entsetzlich langweilig und ungenügend für die hiesigen Anforderungen zeigte sich hier und überall, wo derselbe bis jetzt beschäftigt war, der neue Regisseur Hr. v. Strantz, der sich in jeder Beziehung als ein würdiger Nachfolger des Hrn. Dittmarsch bewährt.

Der bevorstehende Abgang des Hrn. Dawison wird hier allgemein lebhaft beklagt. Wenn wir auch nicht blind gegen die Schwächen dies Künstlers sind, so steht er doch in vielen seiner Partien so originell da, daß ihm nicht leicht ein zweiter augenblicklich an die Seite gestellt werden kann, wie dies in gleicher Weise bei Frl. Janauschek der Fall ist, die man auch, ohne Ersatz in Aussicht zu haben, von hier scheiden ließ. Hierzu kommt noch, daß auch Hr. Quanter bis jetzt noch immer keinen Nachfolger erhalten hat. — Wohin soll dies führen? — und diese Thatsachen datiren nach dem 1. April 1862, dem Eintritt des Hrn. v. Könneritz als Generaldirektor.

Die kleine einaktige Operette „Der Wahrsager" von L. Schubert, einem hier lebenden Komponisten, hat bis jetzt nur die erste Aufführung erlebt, eine

Einrichtung der Regie, die schon in voriger Korrespondenz gerügt ward, da sie schädlich in jeder Beziehung ist. Wenn die Schubert'sche Oper auch kein Originalwerk ist, wohl auch keine Anziehungskraft für die Dauer haben dürfte, so verdiente sie doch jedenfalls mehr als nur diese eine Aufführung.

Für die Wiederaufnahme des „Johann von Paris" muß man der Direktion aufrichtig Dank sagen, da diese feine, liebenswürdige französische Musik von Boieldieu ganz unfreiwillig die Herzen der Hörer fesselt, besonders wenn die Partien des Johann und des Seneschalls solche Darsteller haben wie die HH. Schnorr v. Carolsfeld und Mitterwurzer, die mit Noblesse und Feinheit die Pointen ihrer Partien sehr gut zu fassen wußten. Frl. Hänisch vermag in Folge ihres verwischten, inkorrekten Gesanges in musikalischer Beziehung nie zu befriedigen, sie mag geben, was sie will, und für die Prinzessin von Navarra fehlt ihr gänzlich die dazu gehörige natürliche Feinheit und Grazie, die man nicht durch Koketterie ersetzen kann.

Einen empfindlichen Verlust hat das Personal der Theatermaschinerie durch den Tod ihres Vorstandes Gustav Hänel erlitten, der mit seltener Gewissenhaftigkeit für das Wohl seiner Untergebenen sorgte. Der Verstorbene war das Opfer seiner Berufstreue, indem nur durch seine Entschlossenheit Fr. Bürde-Ney am Schluß der Aufführung von Gluck's „Armida" vor der Gefahr des Verbrennens gerettet wurde. In Folge der dabei erhaltenen Brandwunden ist G. Hänel gestorben. An seiner Stelle ist mit 2200 Thlr. Gage und dreimonatlichem Urlaub Hr. Brand aus Darmstadt engagirt. Bei der im Mai und Juni beabsichtigten Renovaion des Hoftheaters wird auch der neue Maschinenmeister wesentliche Verbesserungen in seinem Bereiche vornehmen.

Pester Theaterbericht.

Die Preisausschreibung. — Eine Satire als Pasquill mißdeutet. — Eine Polemik.

D. — Das von der Direktion des Nationaltheaters veranstaltete Preislustspiel-Turnier, über dessen theilweisen Verlauf ich Ihnen bereits berichtet habe, ist zu Anfang des v. M. beendet worden, ohne für die dramatische Literatur der ungarischen Nation ein dankenswerthes Resultat zur Folge gehabt zu haben. — Außer den in meinem letzten Brief erwähnten Lustspielen konkurrirten noch mehrere: „Ein ungebetener Gast", Lustspiel in drei Aufzügen, das unstreitig Talent verrieth, aber zu keinem dramatischen Leben gedeihen konnte, da es von A bis Z eine Allegorie des politischen Lebens Ungarns von 1848 bis 1860 war. Der „ungebetene Gast" ist ein Böhme, der hungernd in das Haus eines bürgerlichen Ehepaars kommt, das offenbar die Aufgabe hat, „Ungarn und Oesterreich" vorzustellen, die nach dem Ausspruch Széchenyi's ehelich verbunden sind; dieser „ungebetene Gast" stellt die nicht eingeborne Bureaukratie vor, die seit der Pacification bis zur Veröffentlichung des Oktoberdiploms das Land verwaltete, und er wird schließlich unter gleichen Symptomen, wie die „fremden Beamten" es im J. 1860 erlebten, entfernt. Der Verfasser, der seinen Beruf als dramatischer Dichter schon öfter bewährt hat, paßte nicht die politische Allegorie den Erfordernissen des Dramas an, sondern versuchte es umgekehrt zu machen, und schuf somit eine Allegorie, aber bei weitem kein Lustspiel. Das meiste dramatische Leben athmet noch jener Theil dieser abnormen Produktion, in welcher der Gegenstand der Allegorie und die angewandten Symbole einander decken, und das sind alle Scenen, in welchen das ewig zankende und immer wieder sich versöhnende Ehepaar vorkommt. — Ein anderes der konkurrirenden Lustspiele: „Ehre und Liebe" strebt den Zweck an, eine Brücke zu bauen zwischen der Aristokratie und dem Bürgerstand. Der Verfasser verstand es aber nicht, Gestalten zu schaffen, die durch Bildung und inneren Adel den Unterschied der Stände poetisch ausgleichen, er erregt vielmehr allgemeines Aergerniß durch die Vorführung eines „Barons", der sich einem Duell mit einem Bürgerlichen feige entzieht, und dazu noch auf einem Pferd davon reitet, das ihm nicht gehört. — Ein kleines Lustspiel: „Politik der Ehe" behandelt den ersten Streit eines Ehepaares und gefiel wegen des guten Dialogs. — Der Verfasser des dreiaktigen Lustspiels „Eine moderne Patientin", will dem Publikum die Ansicht aufoktroyiren, daß Nervenschwäche eine moderne Krankheit sei, und überdies stellt er seine nervöse Heldin so hin, daß man nicht weiß, ob sie wirklich in einem erbarmungswürdigen Grade nervenschwach sei, oder ob sie ihren Zustand nur fingire; — in beiden Fällen überschreitet sie das Maß der Schwächen und Thorheiten, welche zur Domäne des Lustspiels gehören, viel zu sehr, um nicht den Erfolg des Lustspiels vorweg zu untergraben. — Mit der zweiaktigen Piece, „Das erste Geständniß" wurde endlich das Lustspielturnier geschlossen, endlich, denn die

Grundidee, daß ein Liebender aus Zartgefühl nicht wagt, der Geliebten das Geständniß zu machen, und dies von ihr zuerst erwartet, ist hier in sehr schleppender Manier durchgeführt.

Nachdem so der Vorrath der Preislustspiele aufgeräumt war, wurde dem Lustspiel: „Im Himmel" der erste, und dem Lustspiel „Der ungebetene Gast" der zweite Preis zuerkannt, und zwar unter Protest der Minorität des Preisrichter-Kollegiums, welche dem einstimmigen Urtheil der Kritik folgend, den zweiten Preis dem einaktigen Lustspiel: „Politik der Ehe" ertheilt wissen wollte Aber der Protest nützte nichts; in einem parlamentarischen Lande, wie Ungarn, werden die Stimmen gezählt, nicht gewogen. — Es bleibt mir nur noch übrig mitzutheilen, daß der Gewinner des ersten Preises der sehr begabte Novellendichter Alexander Balázs, der Gewinner des zweiten Preises der Schauspieler und dramatische Dichter Josef Szigeti ist. Zwar stehen der Oeffentlichkeit nunmehr auch die Namen der nicht so glücklichen Verfasser der übrigen Lustspiele zu Gebote, — denn die Direktion des Nationaltheaters veröffentlichte dieselben mit einem seltenen Aufwande von Mangel an Takt, damit die Betreffenden sich die Tantièmen für die einmalige Aufführung ihrer Konkurrenzstücke abholen; aber die Quellen der Literaturgeschichte verlieren nicht viel, wenn wir dem Vorgehen dieser Veröffentlichung nicht folgen, und so wollen wir die anderen Namen lieber verschweigen. Das mit dem ersten Preis gekrönte Lustspiel: „Im Himmel" ist übrigens für das Repertoir des Nationaltheaters ganz und gar verloren, denn der Verfasser zog es zurück, weil die darin enthaltene Satire gegen Blaustrümpfe und Frauenvereins-Unwesen von einigen zimpferlichen Stimmen als Pasquill auf wirkliche Personen und auf ein bestehendes Institut mißdeutet wurde.

Gegen die Intendanz des Nationaltheaters im Allgemeinen, speziell gegen die Regie des Drama's und der Oper, hat ein Literat im „Pesti Napló" mehrere heftige polemische Artikel veröffentlicht, auf welche der Intendant, Hr. Hofrath v. Radnótfay, in demselben Blatte jedesmal selbst replizirte. Die ganze Polemik scheint aber nur ein Schlag in's Wasser zu sein und hat nicht das Ansehen, als ob sie irgend welche Aenderungen zur Folge haben könnte, obgleich der Polemiker nichts weniger wollte, als daß der Regisseur des Schauspiels, der bekannte Theaterdichter Szigligeti, und der Kapellmeister Erkel ihrer Stellen enthoben werden sollen.

Prager Theaterbericht.

Zwei Novitäten zum Direktionsschluß.

F. — Die Direktion Thomé hat eine längst verlorene Partie mit guten Trumpfen zu Ende gespielt; noch in den letzten Tagen ihrer sechsjährigen Existenz erwarb sie sich durch die Aufführung zweier Novitäten ein doppeltes Verdienst; einmal waren dies Stücke, welche einer besseren Richtung angehören, dann waren es die Produkte hiesiger Autoren. Mit gutem Erfolge wurde das vieratige Trauerspiel „Ein Gelübde" von Karl Egon Ebert am 8. d. M., mit noch besseren das dreiaktige Lustspiel „Die Kompromittirten" von Julius Rosen (pseudonym) am 12. d. M. gegeben. Karl Egon Ebert, ein talentvoller Dichter auf lyrisch-epischem Gebiete, vermochte sich bisher im Drama nie vollkommen geltend zu machen; sein „Břetislaw und Jutta" und „Čestmir" ließen wohl die allgemeinen Vorzüge seiner dichterischen Begabung nicht verkennen. waren aber in rein dramatischer Hinsicht von keiner tieferen oder dauernden Wirkung. Nach längerer Zurückgezogenheit von der Bühne trat nun der Dichter mit dem Trauerspiele „Ein Gelübde" hervor. Die Diktion Ebert's war nach seinen früheren Werken keiner Steigerung mehr fähig, und wir haben es auch diesmal mit einer kräftigen, scharf eindringenden, zwar nicht gerade edlen, doch niemals banalen Ausdrucksweise zu thun. Ein eigentlicher Fortschritt zeigt sich in der größeren Vertiefung der Charaktere, sowie in einer echt tragischen Entwicklung der Handlung. Dagegen ist die Wahl des Stoffes als ein Mißgriff zu bezeichnen. Das Stück ist nämlich der Tendenz nach ein Angriff auf den vielgeschmähten Orden der Tempelherren und spielt zu derselben Zeit, wiewohl auf einem anderen Schauplatze, wie Werner's „Söhne des Thales". In beiden wird die gänzliche innere Zerklüftung des Ordens unmittelbar vor der Auflösung desselben geschildert; der letzte Großmeister Bernhard v. Molay, der bei Werner die Hauptfigur bildet, wird bei Ebert gegen den Schluß hin bloß erwähnt. Werner weiß den tiefen Schatten, den Molay's Schwäche auf seinen Charakter wirft, durch einen hervorragenden Zug von Güte und Hochherzigkeit zu mildern, so daß schließlich das Gefühl des Mitleids die Oberhand gewinnt. Ebert hebt dagegen die Schattenseiten des Ordens in grellen, ja geradezu peinlichen Zügen hervor, welche sich in dem Ordenshaupt des Stückes, dem Großprior koncentriren. Das Gelübde der Sittlichkeit ist es, dessen Verletzung den Kernpunkt der Handlung bildet; der Großprior hat

in der Vorgeschichte des Dramas arg dagegen gefrevelt, und diesen Eindruck bewahrt das Stück selbst bis an's Ende. Dieser Standpunkt hat dem Werke wesentlich geschadet, und die Stimmung des Publikums fand ihren Ausdruck in der Scene, wo der Großprior die Templer bezüglich ihrer kritisch gewordenen Sittlichkeit befragt, und alle insgesammt seiner Frage ein beredtes Stillschweigen entgegensetzen; der Dichter erzielte hier eine unverkennbar komische Wirkung. Die beste Seite des Stückes zeigt sich eben da, wo der Dichter, anstatt durchaus Grau in Grau zu malen, das Ordensgelübde selbst motivirend bekämpfte und dasselbe von dem Komthur der Tempelherren, der sich von tiefer, wahrer Liebe zu einem unschuldigen Mädchen hingezogen fühlt, in echt menschlicher Weise durchbrechen ließ. Hier tritt auch ein tüchtiges dramatisches Talent hervor. Daß der Dichter das Gräßliche nicht gespart hat, muß allerdings gesagt werden. Daß der Charakter des Priors seine Berechtigung hat, ist nicht zu bezweifeln; allein anstatt auf sein Haupt nur Verbrechen zu häufen, hätte der Dichter auch bei ihm einen ähnlichen Kampf zwischen der Ordensregel und seiner Leidenschaft nachweisen sollen, wie er ihn bei dem Komthur richtig dargestellt hat; Ebert ist nicht der erste, der diesen Konflikt behandelte, wohl aber Derjenige, der beide Momente in dem grellsten Kontraste einander gegenüberstellte. Das Hauptgebrechen des Stückes besteht unseres Erachtens darin, daß der Dichter damit beabsichtigte, die tiefe Versunkenheit des Templerordens blos aus der schroffen Verletzung des Ordensgelübdes herzuleiten, und dabei vergaß, daß überdies ganz andere Motive mitwirkten, um ein so herrliches Gebäude in den Staub zu stürzen. Abgesehen von der Wahl des Motivs hat aber Ebert einen beachtenswerthen Fortschritt gezeigt. Die Charaktere sind, einige Reminiscenzen abgerechnet, mit fester Hand gezeichnet und von wirklichem warmen Leben erfüllt; es sind bei aller dunklen Schattirung keine Zerrbilder, auch die Handlung verläuft in natürlicher, interessanter Entwicklung. Das Publikum nahm die Novität mit Interesse auf, zeichnete die Darsteller durch wiederholten Beifall aus und rief nach dem Schluß des dritten und vierten Aktes den Dichter, für den Hr. Hallenstein dankte. Dieser Darsteller in der Rolle des Komthurs, sowie Fr. Frey, welche die finstere Gertrude gab, halfen zum Erfolge wesentlich mit, desgleichen Frl. Brand, die HH. Fischer, Harry-Meyer und Oberländer.

Die zweite Novität, „Die Kompromittirten“ von Rosen, zeichnet sich vor allem durch eine ganz glückliche Idee aus. Hier will nämlich Jemand eine achtbare Familie, an deren Schicksal er Antheil nimmt, welche aber bisher wegen Mangel an Energie wenig reussirte, mit einem Schlage dadurch vorwärts bringen, daß er sie kompromittirt, was er nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten zu Stande bringt. Die Idee ist neu und für ein Lustspiel sehr geeignet. Auch die Durchführung ist nicht ohne Geschick bewerkstelligt. Nur ein erheblicher Mangel ist zu bemerken. Der Kompromittirungssüchtige weiß die Familie in so schlimme Lagen zu bringen, daß das Oberhaupt derselben nach und nach in Verzweiflung geräth. Die Verwicklung geschieht auf so dunkle Art, daß selbst der Zuhörer die Intention des Dichters aus den Augen verliert und endlich mit wahrem Mitleid die Verlegenheiten der kompromittirten Familie betrachtet. Das späte und plötzliche Eintreten der Lösung hätte der Dichter vermeiden sollen, wie denn auch im Ganzen die Experimente mit der Familie zu weit getrieben sind. Dagegen enthält das Stück mehrere echt komische Situationen, hat überall einen lebhaften Anstrich und zeichnet sich überdies durch einen Reichthum an neuen, treffenden Witzen aus. Das Stück war mit den besten Kräften besetzt, unter denen die HH. Hallenstein und Oberländer, sowie Frl. Raabe besonders hervortraten und hatte einen durchgreifenden Erfolg.

Mit diesen zwei Stücken schloß die Direktion ihr Novitäten-Repertoir und konnte dabei auch ihr tüchtiges Personal im vortheilhaftesten Lichte zeigen. Mit vielem Bedauern sehen wir eine Anzahl talentvoller Darsteller scheiden, welche, jeder in seinem Fache, mit bestem Eifer vorwärts strebten. An vierzig Kräfte verliert das Institut durch den Direktionswechsel, worunter fast die Hälfte verwendbar war, und mehrere äußerst schwer zu ersetzen sind. Die nennenswerthen abgehenden Darsteller sind: Vom Schauspiel: Fr. Burggraf, die Frls. Raabe, Brand, Birnbaum und Sternau, die HH. Dietz (pensionirt), Sauer, Oberländer, Hassel, Harry-Meyer, Walter und Frank; von der Oper die Frl. Brenner, Zawiszanka und v. Ehrenberg, welche alle zur czechischen Bühne übertreten, Fr. Prohaska, die HH. Rokitansky, Kren, Hardtmuth und Franke. Ueberdies tritt an die Stelle des bisherigen ersten Kapellmeisters Hrn. Wilhelm Jahn, nunmehr Hr. Richard Genée von Mainz.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

10.—16. März: „Die Lästerschule". — „Was ihr wollt". — „Eine vornehme Ehe". — „Othello". — „Die Kinder des Königs", Sch. in 5 A. v. Otto Prechtler, neu (2 Mal).— „Der verlorne Sohn".

Das neue Prechtler'sche Stück führt uns, dem Zettel nach, an den Hof des alternden Ludwig XIV., inmitten der Liebes- und sonstigen Privatintriguen, welche unter dem Einflusse der französischen Hofluft des 17. Jahrhunderts so üppig wucherten. Man möchte glauben, es sei die Absicht des Verfassers gewesen, einige Fäden dieses vielverschlungenen Gewebes in heiterer Beleuchtung erglänzen zu lassen, auf historischer Grundlage, mit Benützung zeitgenössischer Erzählungen ein Situations- und Intriguenlustspiel zu schreiben. Nicht nur Zeit und Ort der Handlung, nicht nur das Personenverzeichniß, — auch der Anfang, die Anlage des Stückes mußten auf diesen Gedanken bringen. Selbst der Umstand, daß der Verfasser jeden bedeutenderen politischen Anhaltspunkt verschmäht hat, jeder Gefahr des Anklingens einer tiefer liegenden sozialen Frage von vorneherein sorgsam ausgewichen ist, daß ferner Ludwig XIV. fast gar nicht als der mächtige Regent, sondern weit mehr als geplagter Haustyrann, und nebenbei etwa nur als eine Art gefürchteter Polizeiminister, seine Umgebung aber gleichfalls von ihren momentanen kleinlichen Privat- und Familieninteressen absorbirt geschildert wird, — alles dieses wäre bei einer Behandlung des Stoffes als Lustspiel weit eher begreiflich. Auch dann bliebe zwar noch die Frage nach der Nothwendigkeit der historischen Namen, wo kein historischer Geist vorhanden ist; doch ließe sich immerhin, nach der Anlage zu schließen, eine dem entsprechende Weiterentwicklung denken.

Indessen, der Verfasser hat uns laut Titel ein Schauspiel angekündigt, und wirklich nimmt denn auch die Handlung um die Mitte des Stückes ungefähr einen immer ernsteren Verlauf, der in eine nahezu tödtliche Katastrophe mündet, (4. A.) aus welcher jedoch schließlich wieder ein gemüthlicher Rührschluß (5. A.) uns wohlwollend befreit. War nun schon der anfängliche Lustspielton zahm genug und gar wenig mit historischen Elementen versetzt, was sich allenfalls noch ertragen ließe, so empfinden wir diese Lücke bei einem ernsten Stücke um so deutlicher. Mit Jahreszahlen mag der Bühnendichter umspringen, wie er will, die Thaten der geschilderten Menschen mag er sich nach dramatischem Bedarf zurechtlegen, aber den historischen Geist darf er nicht bei Seite lassen, und dieser ist es eben, den wir hier vermissen. Nichts im Gesammt- oder Einzelkolorit des neuen Schauspiels, nichts oder fast nichts in Rede und Benehmen, im Thun und Lassen der Personen, läßt uns die Ueberzeugung fassen: daß diese Begebenheiten und Handlungen gerade nur mit diesen Personen in dieser Zeit, an diesem Hofe möglich waren. Entfällt aber diese Annahme, dann sind wir berechtigt zu fragen: wozu diese, wozu überhaupt historische Namen für eine Handlung und Personen, die nicht nothwendig damit zusammenhängen?

Abgesehen davon flößen uns diese Charaktere auch keinen hohen Grad von reinmenschlichem Interesse ein. Weder der vielbesprochene aber wenig handelnde Clermont, noch der ohnehin vom Dichter selbst als sehr zurückhaltend geschilderte Dauphin, noch endlich der leichtfertige Conti, der sich zuletzt nur in leidenschaftlichen Klagen ergießt, greifen thätig in die Handlung ein. Die Herzogin von Bourbon gibt nur im ersten Akt ein Lebenszeichen. Nur allein die verwitwete Prinzessin Marianne von Conti bewährt sich in ihrer muthvollen Liebe zu Clermont als eine dramatisch lebensfähige, wenn auch nicht eigenthümliche, Gestalt. Da nun aber die drei jungen Männer wesentlich passiv sind, so schrumpfen demgemäß auch die Rollen ihrer Ankläger und Verfolger und ihres königlichen Richters zu Schattenbildern zusammen. Ueberhaupt gelingt es dem Verfasser nicht seine Leute vom Fleck zu bringen, sie kleben immerfort an der Erde, es ist kein Schwung in ihnen, der sie empor trägt und vorwärts fördert. Sie sind leichtfertig vom Hörensagen, und haben doch nichts vom leichten Sinne und leichten Blute der Franzosen von ehedem. Vier Akte lang verfolgen wir mit schuldiger Aufmerksamkeit den Gang der Handlung und hören von nichts als von galanten Abenteuern, skandalösen Liebschaften und bestenfalls von heimlichen Ehen, Vorgänge, die wohl jener Zeit gemäß, aber ohne zündenden Geist und zutreffende Kraft geschildert sind, zu unbedeutend für den Ernst, zu traurig und schwerfällig für den Scherz, — und im fünften Akte enthüllt uns der Verfasser mit einem Male die Moral des Stückes: die frühere Sittenlosigkeit des Königs, die sich an dem Schmerze, den ihm seine Kinder nun bereiten, rächt, — vielleicht auch noch die Erhebung des liebenden Paares als besseres Element aus der allgemeinen Verderbniß. Aber diese Moral fällt uns zu absichtsvoll aus den Suffitten, sie ist ferner zu sentimental gegeben, mit Rücksicht auf Zeit, Ort

und Personen, sie ist endlich mit allem Vorhergehenden in gar zu geringem Zusammenhange, — und wenn jene bessern Elemente — das Liebespaar — eine tiefere Bedeutung haben sollten, so mußten sie früher sich nicht nur durch äußerliche Hindernisse durchschlagen, sondern sich auch in inneren Kämpfen bewährt haben. Fällt dieses weg, so gewinnen wir, alles Gesagte noch einmal zusammengefaßt, weder den Anblick eines historischen Zeitgemäldes, noch das erhebende Gefühl einer sich tief einprägenden Lehre, — am allerwenigsten aber, was immer am allermeisten noththut, jene harmonisch befriedigte Stimmung, die das echte Kunstwerk erzeugt.

Die einzige positive Eigenschaft die wir dem neuen Schauspiele nachrühmen können, ist eine ziemliche Korrektheit der äußeren Mache, der Bau des Stückes, die normale Scenenfolge, das Verständniß der Bühnensituation. Sonst wüßten wir fast nur Negatives vorzubringen, denn die Sprache ist zwar eine gebildete aber auch eine gewöhnliche, prosaisch versifizirte, und sinkt auch die Wirkung der einzelnen Situationen fast nirgends unter den Eispunkt, so erhebt sie sich auch gar zu selten über denselben. Der einzige warme Moment ist die Schlußscene, — doch ist sie zu sehr im Style Iffland's oder der Birch, als daß sie in den „Siècle de Louis XIV.“ hineinpassen könnte. Mit dieser Bemerkung sei denn auch das Bedauern wiederholt, daß der Verfasser in's 17. Jahrhundert hinein nach dem französischen Hofleben gefahndet habe, statt an einem modernen bürgerlichen Stoffe sein Talent in passenderer Weise zu erproben.

Die Darstellung der weiblichen Hauptrolle durch Frl. Wolter war eine durchaus vortreffliche. Sie war ganz, was sie sein sollte, was sie nach dem vorliegenden Material sein konnte. Ein prägnantes Individuum hatte der Verfasser nicht hingestellt; sie griff aber alle lebensfähigen Momente der Rolle zusammen, hauchte ihnen Leben ein und gab ihnen eine einheitliche Färbung, eine Färbung, die durchweg der Zeit, dem Orte der Handlung und dem Gattungs-Charakter der Rolle (in Ermanglung eines individuellen) entsprach. Das gutgetragene Kostüm, das feine Lächeln, abwechselnd mit dem wehmüthigen Blick, und der aristokratisch temperirte Seelenschmerz, Alles vereinigte sich zu einem wahren und wahrscheinlichen künstlerischen Gesammtbilde.

Zunächst nennen wir die HH. La Roche und Förster. Der Erstere zeichnete die eine Scene, aus der seine Rolle (Abbé Dubois) besteht, mit wenigen, aber sicheren Meisterstrichen. Hr. Förster gab den König mit wirksamer und möglichst charakteristischer Nüancirung. — Die HH. Sonnenthal (Clermont), Wagner (Dauphin), Lewinsky (Bourbon) und Gabillon (Conti) mögen sich getrost auf die Undankbarkeit ihrer Rollen berufen; daß es dem Letztgenannten im dritten Akte vollständig an der nöthigen Wärme mangelte, liegt in seinem schauspielerischen Naturell begründet. — Der neuengagirte junge Liebhaber Hr. Hartmann repräsentirte den Herzog von Lothringen zwar äußerst befangen und etwas steif, doch sprach er seine Scene mit richtiger Betonung. — Noch ist von den mitwirkenden Herren Hr. Baumeister (Kapitän der Gensd'armen) lobend zu nennen, — unter den Damen Fr. Hebbel, welche die Rolle der in's Kloster zurückgezogenen Lavallière mit würdig einfachem Ausdrucke sprach. Fr. v. Greiner dagegen sprach wohl korrekt und verständig, machte aber neben Frl. Wolter den Eindruck einer photographischen Visitekarte neben einem historischen Bilde. — Die der Novität zugewendete Ausstattung war eine bescheidene.

Das Publikum nahm bei der ersten Vorstellung das neue Schauspiel ziemlich günstig auf; der Dichter wurde wiederholt gerufen. Ob es sich deshalb auch länger werde halten lassen, steht dahin.

Carltheater.

14. März: „Ich brauche Geld“. Posse in 1 A. v. Morländer. — „Pindar's Werke“, Original-Lustspiel in 1 A. v. Anna Löhn. — „Zu treu“, Scherz in 1 A. v. Schlesinger.

G. — Der erste Schwank ist von so derbem Stoff und eben solcher Textur, daß wir uns sein Erscheinen auf dieser Bühne wohl nur durch die frühe Jahreszeit zu erklären haben. Von Rechtswegen ist es eine Lieferung für die Singspielhalle, für welche es aber auch erst recht genießbar sein wird, wenn ihm ungefähr ein Drittel unnöthigen Geredes abgenommen sein wird. Hr. Knaack hatte unter solchen Verhältnissen freies Spiel, und trug zum allgemeinen Ergötzen möglichst dick auf. Nicht minder ergötzlich war Hr. Formes als feuriger Seladon, dessen Muth aber vor den Augen der schönen Gegnerin regelmäßig die Segel streicht.

Etwas wunderlich war der Gedanke des darauffolgenden Lustspiels: einem einfachen jungen Landmädchen durch einen unter Schweinslederbänden alt und gelb gewordenen Philologen Latein und Griechisch beibringen und daraus eine gegenseitige stille Neigung sprießen zu lassen. Doch wird er zu einigen ganz netten, wenn auch gerade nicht neuen Scenen verarbeitet.

Auch hier machte Hr. Knaack aus seinem Wichser „der deutschen akademischen Jugend" eine prächtige Figur. Ebenso stylgemäß war Hrn. Ascher's Professor. Frl. Müller hatte ihre Krinoline, die unter dem Moirée-Kleide des folgenden Stückchens am Platz sein mochte, um eine halbe Stunde zu früh angelegt.

Der Schlesinger'sche Scherz war schon Tags vorher in einer Wohlthätigkeits-Akademie gegeben worden. Wie in allen Sachen des fruchtbaren Verfassers bildet auch hier ein ungewöhnlicher Einfall den Kern des Produktes. Eine Kaprice einer jungen Frau aber, wie die im vorliegenden Fall, gehört doch wohl zu sehr zu den Ausnahmen, als daß ihr Recht zum Lustspielstoff so ganz unbestritten sein sollte. Sieht man indessen von diesem Bedenken ab, so muß man Hrn. Schlesinger's feine Kenntniß des menschlichen Herzens anerkennen, sowie er denn von neuem seine Meisterschaft im Farbenspiel des Dialogs bekundete. Zu wünschen wäre eine glücklichere Besetzung der Rolle der jungen Frau. Frl. Müller erntete zwar in einer Affektscene lauten Beifall, allein das war doch immer nur Beweis, daß sie eine Saite richtig angeschlagen habe; neben dieser blieben nun freilich viele, die entweder über das Fassungs- oder das Gestaltungsvermögen des Fräuleins hinausgehen, unberührt. So trug z. B. namentlich die monologisirte Exposition über die Kaprice so sehr den Stempel einer das ganze Wesen dieser Frau ausmachenden monotonen Sentimentalität, daß man nicht begreift, woher sie das ganze Heer der neckischen Geister genommen haben sollte, mit denen sie ihren Mann auf dem Maskenball umspielt haben will. Frischer wirkten Fr. Grobecker und die HH. Ascher und Knaack, dieser schon durch seine gelungene Maske.

Wiener Konzertbericht.

Konzert des Hrn. Derffel.

Am 12. März, Abends, Musikvereinssaal. Programm: Nocturne in G-moll und Polonaise in As von Chopin, Morceau fantastique und Rondo grazioso vom Konzertgeber, Sonate in C, op. 53, von Beethoven, Fantasia cromatica con fuga von Bach, Trio in D, op. 70 von Beethoven (mit den HH. Hellmesberger und Röver). Dazwischen: Liedervorträge von Hrn. Walter.

Hr. Derffel hatte ein gutes Andenken in Wien zurückgelassen, demgemäß nahm man ihn auch bei seiner Rückkehr günstig auf. In musikalischen Kreisen hatte man ihm schon vor Jahren eine unverfälschte, geradezu bedeutende Befähigung, namentlich als Beethoven-Spieler zugesprochen und nur bedauert, daß seine Technik, obwohl theilweise ganz erstaunlich ausgebildet, doch im Ganzen, in der vollendet sichern Beherrschung des Stoffes, hinter seiner Auffassungs- und Reproduktionsfähigkeit zurückblieb.

Seitdem sind mehrere Jahre verflossen. Hrn. Derffel's Talent hat sich ohne Zweifel mannigfaltig entwickelt und gestählt, gefestigt und geklärt; allein jener relative Abstand zwischen dem technischen und dem geistigen Vermögen ist uns noch immer aus seinem Spiele entgegengetreten. Hr. Derffel ist mehr als je ein geist- und empfindungsvoller, ein zuweilen brillanter, aber noch immer kein sicherer Klavierspieler. Sein Anschlag ist weich, seine Fertigkeit bedeutend, oft behandelt er sein Instrument mit Leichtigkeit und Kraft, — man kann aber niemals völlig sicher sein, daß nicht im nächsten Moment ein (wenn auch kleiner) technischer Fehlgriff den reinen Eindruck verwischen und zeigen wird, daß hier die letzte Feile zur vollendeten Beherrschung des Handwerksmäßigen fehlt, eine Bedingung, welche zwar nicht die Krone, wohl aber eine der Grundlagen aller Kunstleistungen bleibt.

Was Hrn. Derffel's Auffassung und geistige Wiedergabe der obengenannten Werke betrifft, so befriedigte uns der Vortrag seiner eigenen und der Beethoven'schen Werke am meisten, Chopin am wenigsten. Letzterem fehlte unter Hrn. Derffel's etwas massiven Fingern die zarte, etwas prätensiöse, aber stets eigenthümliche Beseelung, die ihm gebührt, während die anspruchslose Klarheit der Derffel'schen Kompositionen auch einen allseitig abgerundeten Ausdruck fand. Diese Kompositionen sind hübsch, nicht gewöhnlich und machen uns auf mehr und Ernsteres begierig. Am besten ward Beethoven wiedergegeben. Man fühlt — und es ist dies ein gewichtiges Lob — daß Hrn. Derffel's Kraft an der Größe seiner Aufgabe erstarkt, daß ihm als Reproduzenten des Allerbedeutendsten am wohlsten ist. Sein Vortrag Beethoven's zeichnet sich vornehmlich dadurch aus, daß sich keine virtuosenhaften Gelüste hineindrängen, daß er vorzugsweise darnach trachtet, der Größe und Breite des Vorwurfs zu entsprechen, daß er sich zu wahrhaft stylgemäßer Auffassung aufschwingt, und eben nur in einzelnen Momenten jener besagten, untrüglichen Handwerkssicherheit bedürfte, um wahrhaft Tadellos-Großes zu leisten. — Hr. Derffel wurde übrigens nach Verdienst vom Publikum ausgezeichnet.

Hr. Walter sang in diesem Konzerte drei Schubert'sche Lieder und eines von Schumann — „Sei mir gegrüßt", Shakespeare-Ständchen, „Liebesbotschaft" und „Du bist wie eine Blume" — und erfreute durch sein schönes Mezzavoce, welches er nur nicht so weit mißbrauchen sollte, daß zwischen demselben und dem Forte keine Mitteltinte übrig bleibt. Am besten fanden wir das erstgenannte Lied nüancirt. Der Sänger erhielt rauschenden Beifall in Fülle.

Philharmonische Konzerte.

Am 13. März. Letztes Konzert. Programm: Erste und zweite Ouverture zu „Leonore" von Beethoven. Dazwischen Konzertarie von Mozart (Fr. Dustmann). Am Schluß: Neunte Symphonie von Beethoven. Dirigent: Hr. Dessoff.

⁒/. So interessant es auch sicherlich war, die zwei ersten Leonore-Ouvertüren nahe aneinander gerückt zu hören, an ihnen zu beobachten, wie dem Meister bei jedem neuen Versuch die Aufgabe unter den Händen größer und mächtiger anschwillt und wie doch die dritte, die eigentliche Leonoren-Ouvertüre, schon in den beiden ersten im Keime enthalten war; und so sehr man auch gewünscht hätte, nach jenen zweien eben auch noch diese dritte dazu zu bekommen; — so wenig war dieser historische Rückblick unmittelbar vor Aufführung der neunten Symphonie am Platze. Die „Neunte" nimmt, wo sie einmal erscheint, die Aufmerksamkeit, ja die ganze Seele des musikverständigen Hörers so völlig und ausschließlich in Anspruch, daß es immer gerathener sein wird, kein Instrumentalstück, am allerwenigsten aber ein Beethoven'sches ihr vorangehen zu lassen. Ein schöner Chor hätte einen bessern Anfang und Gegensatz gegeben und dann hätte noch immer die Mozart'sche Arie mit dem gediegenen Vortrage, der ihr von Fr. Dustmann zu Theil ward, den angenehmsten Eindruck gemacht.

Die „Neunte" ging im Ganzen vortrefflich zusammen. Was die Auffassung der Zeitmaße betrifft, so wünschten wir allerdings seit jeher das Scherzo maßvoller, und auch die sämmtlichen viertheiligen Sätze des Adagio langsamer und weihevoller, während die (mit Andante überschriebenen) dreitheiligen das übliche Zeitmaß behalten könnten. Abgesehen davon aber war die Aufführung tadellos, nicht durch das geringste Versehen auch nur momentan gestört, im Finale — diesem großartig genialen Irrthum des Unsterblichen — sogar zu bewundernswerthem Schwung und Feuer gesteigert, ein Lob das vor Allem den heldenmüthigen Solisten — Dustmann, Bettelheim, Walter, Hrabanek — gebührt, wie denn nach diesem Finale stets weit mehr das Gefühl einer durchkämpften Schlacht, als das eines empfundenen Kunstgenusses übrig bleibt.

Und somit haben die Philharmoniker auch ihren zweiten diesjährigen Cyklus, mithin ihre diesjährigen Leistungen überhaupt glänzend beschlossen, bei welcher Gelegenheit wir mit Freude noch einmal hervorheben, daß diese Leistungen sich nicht allein in ihrer bisherigen Tüchtigkeit bewährten, sondern vielmehr durch die merklich gesteigerte Energie und erhöhte Sicherheit des Dirigenten, Hrn. Dessoff, einen wesentlichen Schritt nach Vorwärts gemacht haben.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

Sonate für Pianoforte zu vier Händen, komponirt von W. Bargiel op. 23. — Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Tänze für Pianoforte zu vier Händen, komponirt von W. Bargiel. — Derselbe Verlag.

v. Br. — Man hat in neuerer Zeit für ein gewisses Musikgenre den Titel „Hausmusik" erfunden und will damit Kompositionen kleineren Styls bezeichnet wissen, welche Phantasie und Gemüth mehr leicht anregen, als gewaltsam anspannen und mit geringen Mitteln ausführbar sind. Solche Hausmusik aber im besten Sinne des Wortes ist es, welche Bargiel dem kunstfreundlichen Publikum in den vorstehend verzeichneten Kompositionen darbietet, und welche wir demselben auf das lebhafteste empfehlen. Der Komponist gehört, wie wir stets anerkannt haben, zu den begabtesten Künstlern der Gegenwart und sein Schaffen entspringt, was von nicht allzu vielen gesagt werden kann, einem durchaus reinen, echten Kunsttrieb. Selbst in seinen wildesten, aufgeregtesten Kompositionen spürt man daher stets den auch die Leidenschaft adelnden Hauch der Muse und man fühlt ihn auch durch die in Rede stehenden Kompositionen wehen.

Die Sonate trägt ein durchaus heiter-ruhiges, mild harmonisches Gepräge, wie schon die Themen vermuthen lassen, welche wir zitiren wollen. Der erste Satz, ein Allegro moderato (G-dur, 3/4) entwickelt sich aus dem folgenden Thema, von welchem wir die melodieführende Oberstimme mittheilen:



Noch hübscher erfunden ist das zweite Thema:



Mit feinem Kunstsinne werden die in diesen beiden Themen enthaltenen Motive im Laufe des Satzes auf das anmuthigste durchgeführt.

Noch höher möchten wir den zweiten Satz im Adagio stellen (Es-dur, 4/4), welcher also beginnt:





u. s. w.

Das zweite Motiv:



u. s. w.

erinnert, vielleicht nicht ohne Absicht, an das zweite Motiv des ersten Satzes. Die weitere Entwicklung dieses Adagio von Seite 14/15 an ist sehr eigenthümlich, aber immer schön.

Ein sehr anmuthiges, graziöses, rondoartig gebildetes Finale (G-dur, 6/8, in dem wir besonders auf die zartgedachte, feine Episode, E-moll, 2/4, hinweisen wollen) beschließt diese liebenswürdige Komposition.

Wie die Sonate ihrer kleinen Form ungeachtet, doch durchaus stylvoll gebildet ist, so zeichnen sich auch die Tänze durch Charakter und Feinheit aus: der erste, ein Ländler, schaukelt sich recht anmuthig auf den Wellen des heitern A-dur, welches der Komponist sehr glücklich im Trio durch das pastorale F-dur ablöst; der zweite, ein Menuett, schreitet mit derber Rüstigkeit, aber immer geistreich einher und hat ein überaus reizendes Trio im Gefolge, welches der Feder Schubert's entflossen sein könnte und von dem wir uns nicht versagen können, wenigstens die Anfangstakte der beiden Theile herzusetzen:

1. Theil.



2. Theil.



Als drittes Stück endlich erscheint eine Art Saltarello (D-dur, Presto, 2/4), keck und verwegen, voll Geist und Humor. Man hört das ganze Stück hindurch deutlich genug in der Imagination das Tamburin rasseln. Gegen den Schluß hin wird man von dem Eintritt des Es-dur an beinahe ein wenig zu lebhaft an Schumann's Romanze vom „Gänsebuben" erinnert.

So seien denn die beiden trefflichen geist-, gemüth-, und phantasiereichen Werkchen, die in bescheidendster Form, aller Anmaßung fern, so viel Erfreuliches bieten, theilnehmenden Kreisen bestens empfohlen.

Kleine Chronik.

Die zwei großen Opernbühnen in London haben ihre langen, namengefüllten Programme veröffentlicht, aus denen uns manche bekannte Gesichter gar heimatlich anmuthen. Repertoir und Personal sind ganz kosmopolitisch zusammengestellt, und es werden darin dem Londoner Publikum für sein theures Geld als europäische Berühmtheiten Sänger und Sängerinnen vorgeführt, die man in Wien oder Berlin bis jetzt höchstens als lokale Lieblinge, und oft nicht einmal als solche anerkennen wollte. Im Royal Italian Opera Covent Garden beginnt die Saison am 29. März. Unter den engagirten Mitgliedern, deren Repertoir ebenfalls mitgetheilt wird, finden wir: Adelina Patti (Amina, Lucia, Violetta, Martha, Gretchen, Norina, Dinorah, Susanna, Rosina, Zerlina, Adina ꝛc.), Pauline Lucca (Valentine, Gretchen, Cherubin, Frau Fluth, Katharina), Emilie Lagrua (Norma, Donna Anna, Leonore in „Fidelio", in der „Favorite" und im „Troubadour" und die Hauptrolle in Verdi's „Forza del destino"), Frl. Destinn (Azucena), Hr. Schmid (Orovist, Bertram, Marcel, Fallstaff), Hr. Wachtel (Arnold,

Manrico, Prophet), dann Rouconi, Faure, Mario, Frl. Battu, Frl. Frirei, Tamberlick, Graziani, Naudin. — Her Majesty's Theatre eröffnet am 9. April und nennt folgende Protagonisten: Frl. Tietjens (Frau Fluth, Elisabeth im „Tannhäuser“, der in England zum ersten Male aufgeführt wird, Leonore in „Fidelio“ u. s. w.), Frl. Bettelheim (Frau Reich, Azucena), Frl. Liebhart (Marzelline in „Fidelio“, Adalgisa), Fr. Harriers-Wippern (Alice, Venus), Frl. Trebelli, die HH. Bettini, Giuglini (Tannhäuser), Junca, u. s. w. — Musikalischer Dirigent ist hier Arditi, in Covent Garden Costa. Beide Bühnen bringen als Novität Verdi's „La forza del destino“, beide Nicolai's „Lustige Weiber“, Her Majesty überdies den „Tannhäuser“.

Bei der Taufe des Prinzen von Wales am 10. März im Buckingham-Palace bestand der musikalische Theil der Feier in folgenden Nummern: Marsch aus „Scipio“ von Händel, Choral, Text von Thomas Oliphant, Musik von weiland Prinz Albert, Hymne von Palestrina, Chor aus der „Schöpfung“ von Haydn und Marsch aus dem „Fall Babylons“ von Spohr.

„Boosey's Musical and Dramatic Review“ benennt sich eine neue Theater- und Musik-Zeitung, die seit Kurzem in London erscheint. Der Inhalt der uns zugekommenen Nummer ist ein ziemlich reichhaltiger. Wir werden Anlaß nehmen, auf die Leistungen unserer neuen Kollegin zurückzukommen.

Das neunzehnte Gewandhaus-Konzert in Leipzig am 10. d. M. wurde durch Beethoven's „Fidelio“-Ouvertüre eröffnet, an welche sich unmittelbar desselben Violinkonzert, vorgetragen von Joachim, anschloß. Diesem folgten Cherubini's Ouvertüre zu „Medea“, Sinfonia Concertante in Es-dur für Violine und Viola von Mozart, und op. 140 von Franz Schubert, ursprünglich ein Klavier-Duo, nun durch die Instrumentirung Joachim's zur Symphonie gemacht.

Aus Mainz. Ein Schreiben des Direktor Tescher zeigt an, daß derselbe, nachdem ihm der Gemeinderath die Enthebung von der Direktionsführung nur gegen Zahlung von 1000 fl. zu gewähren beschlossen habe, sich nicht entschließen könne, auch noch dieses Opfer zu bringen, vielmehr die Direktion auch das nächste Jahr behalten wolle.

Der Prager Cäcilien-Verein hat am 13. März sein drittes Konzert dieses (des 24.) Jahrganges gegeben, wobei zur Aufführung kamen: Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“, von Gluck, Arie aus Händel's „Herakles“, „Wiegenlied“ aus „Blanche de Provence“ von Cherubini, Introduktion und Scene aus Gluck's „Orpheus“ und Schumann's Musik zu „Manfred“. — Das erste Konzert hatte Cherubini's „Requiem“ und eine Suite von Bach, das zweite eine Symphonie von Haydn und Mendelssohn's Musik zur „Antigone“ gebracht.

In Graz kam das Volksstück „Peter Zapary“ mit Frl. Schweigert als Helene, Hrn. Weise in der Titelrolle und Hrn. Lesser als Graf Bathyanny zur Aufführung.

Lokales.

Zur Shakespeare-Feier bringt das Burgtheater — wie der Zwischen-Akt“ meldet — das Halm'sche Festspiel „Elisabeth in Fitschfield“, in welches Tableaux mit redenden Personen aus Shakespeare'schen Stücken verwoben sind.

Eine Vorlesung von Emil Kuh über Friedrich Hebbel, welche vorigen Montag in der Handelsakademie stattfand, hatte sich, dem Vernehmen nach, einer sehr günstigen Aufnahme zu erfreuen. Viel Interesse erregten namentlich die biographischen Mittheilungen über den verstorbenen Dichter.

Die Burgschauspieler veranstalten am Palmsonntag in Prag eine Vorstellung zur Unterstützung der kaiserlichen Armee. Hr. Förster fungirt dabei als Regisseur und die Wahl der Stücke findet unter Beiziehung des Fürsten-Kardinals Schwarzenberg statt. — Eine ähnliche Vorstellung am Palmsonntag in Wien wurde, im Gegensatze zur obigen, durch den Einfluß des Hrn. Kardinals v. Rauscher vereitelt. Die Kunst kann dem letztgenannten Kardinal nur dankbar dafür sein, denn der Mißbrauch der Wohlthätigkeits-Vorstellungen mit Hintansetzung der normalen Theaterinteressen nimmt in neuerer Zeit wieder bedenklich überhand.

Der Komiker Röhring hat das Wiedner Theater verlassen. Wir bedauern dies erstens schon darum, weil Hr. Röhring, ein Schauspieler von echter Begabung, wenngleich in beschränktem Kreise, in gewissen Rollen wirklich urkomisch wirkte. Seine hungrigen Schullehrer, armen Praktikanten, dummen Bedienten, bornirten Hausherrn, u. dgl. m. bleiben dem Publikum der Wiedner Vorstadt und der Fünfhauser Arena gewiß in gutem Andenken. Auch sein Kouplet- und Quodlibet-Vortrag war mitunter von drastischer Wirkung. Um so mehr bedauern wir aber diesen Abgang, als Hr. Röhring uns als ein Opfer der uralten Schauspieler-Krankheit: um jeden Preis Direktor werden zu wollen, verläßt. Erst wollte er das Wiedner Theater pachten, dann das Josefstädter kaufen, und nun übernimmt er gar das deutsche Theater in Pest, diesen verlorenen Posten der Germanisirungs-Gelüste in fremden Landen. — Wir wünschen ihm viel Glück, oder . . . baldige Wiederkehr.

Frl. Gallmeyer geht zum Carltheater über. Dieselbe soll mit Hrn. Direktor Treumann einen Kontrakt unterschrieben haben, demzufolge sie — jedoch erst von Ostern 1865 an dem Carltheater angehören würde. Wenn das Datum des Vertrages richtig angegeben ist, so haben beide Kontrahenten noch eine längere Frist, um sich die Sache recht zu überlegen. Vielleicht gelangt Hr. Treumann bis dahin zur Ueberzeugung, daß ein Mitglied von so . . . besonderen Gemüthsanlagen, welches mit seinen Vorgesetzten nicht immer sehr respektvoll umzugehen pflegt, seiner Bühne nicht zum Vortheile gereichen dürfte, während Frl. Gallmeyer ihrerseits wohl wird bedenken müssen, daß sie bei der Frische und Lebendigkeit des Carltheater-Ensembles, für ihr gewohntes Abwechseln zwischen Spiel-Lust und Unlust kein Terrain finden wird.

Unter dem Titel: „Zwei von Belgien“, Bilder aus dem Volksleben von O. Berg, ist vorgestern in der Josefstadt das neueste Gelegenheits-Volksstück zum ersten Male mit zweifelhaftem Erfolg in Scene gegangen. Nächstens mehr.

Briefkasten. 11. — März ♂ in Berlin: Erhalten. — F. in Prag. Sofort benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 13. Zehnter Jahrgang

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 26. März. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Kritische Rundschau.

Italienische Saison. — Das Operntheater und die Früchte der Konkurrenz. — Italienische Oper, J. S. Bach und „Schafhazl". — Verschiedene Strömungen. — Kunst und Gelegenheit. — Einst und jetzt.

7. — Nach fünfjähriger Unterbrechung beginnt in wenigen Tagen wieder einmal eine italienische Saison im Hofoperntheater. Als echter Luxusartikel kommt und schwindet diese halb exotische, halb in Wien von früher her eingebürgerte musikalische Delikatesse meist in Folge äußerer Antriebe. Nach den berühmten, vielgepriesenen Leistungen der Italiener in den zwanziger Jahren, blieben sie fast ein Dezennium lang aus und kehrten erst 1835 wieder, weil eine Italienerin Kaiserin von Oesterreich geworden war. Nun brachte jeder Frühling seine Stagione, bis nach den Märztagen 1848 der Krieg mit Italien die „fremden" Sänger aus Wien vertrieb. Indessen schon 1851 kehrten sie wieder, um jedoch nach dem Kriegssturm des Jahres 1859 abermals zu verschwinden, — und nun schreiben wir 1864, und wieder melden sich die Söhne und Töchter aus dem weiland gelobten Lande der Musik und wieder in einem Augenblicke, wo die allgemeine Stimmung bang erregt, wie vorahnend einem neuen größeren Sturme entgegenzittert.

Diese Wiedererweckung der italienischen Oper ist lediglich eine Folge der ähnlichen Versuche in der Vorstadt. Unser Operntheater denkt aus eigenem Antrieb fast niemals daran, seinem Publikum eine besondere Freude zu verschaffen; es besitzt aber im eminentesten Sinne seit jeher die neidische Eitelkeit, wenn ein anderes Theater etwas in sein Fach Schlagendes unternimmt, ihm mühsam nachzuhinken. Es ist historisch erwiesen (Josefstadt und Wieden wissen davon zu erzählen), daß sich eine Oper in der Vorstadt für den betreffenden Unternehmer stets als sehr gefährlich, für die Hofoper hingegen meist als ungemein heilsam erwiesen hat, durch den Sporn der Konkurrenz, der regelmäßig benöthigt wird, um die trägen Glieder unserer großen Opernmaschine in einige Bewegung zu versetzen. Wer weiß, — wenn einmal ein Vorstadttheater nicht nur eine leidliche Oper, sondern auch zufällig einen tüchtigen Opern-Regisseur aufzuweisen hätte, — wer weiß, ob nicht dann auch die Hofoper sich zum Engagement eines halbwegs brauchbaren Insceneseßers herabließe?!

Die neueste italienische Oper ist also jedenfalls eine mittelbare Frucht des Patti-Gastspieles; man folgt sofort dem gegebenen Impulse, und läßt am Spitalplatz nun ebenfalls wieder Italiener singen, nur ohne Patti, ohne den Reiz dieses Hauptmagnets, wenngleich mit andern, soweit sie hier schon bekannt sind, ganz tüchtigen Kräften.

Während der Vorbereitungen zu deren Einzug und der Proben zu den Jubelwalzern und Trauerpolkas der neuesten Verdi'schen Novität bringt die scheidende Konzertsaison einem theilweise aus andern Elementen zusammengesetzten Publikum die alt-klassischesten aller musikalischen Gaben: J. S. Bach in zwei hier noch unbekannt gewesenen größeren Werken, und neben diesen erregen die Aufmerksamkeit eines zum Theile wieder anders zusammengewürfelten Publikums: „Schafhazl" und eine Anzahl Wohlthätigkeits- und Gelegenheits-Vorstellungen

für mehr oder minder offizielle oder offiziöse Zwecke. Die Wechselwirkung des Lebens und der Bühne bringt es in großen Städten mit sich (und Wien wächst sich ja mehr und mehr in die „Großstadt" hinein), daß derlei absonderlich verschiedene Strömungen zusammentreffen, neben einander existiren, ohne zu kollidiren, einander ergänzen, möchten wir fast sagen, in so ferne der Gesammtcharakter einer Stadtbevölkerung sich eben in der gleichzeitigen Thätigkeit der gemischtesten, am verschiedensten organisirten Elemente kundgibt. — „Schafhaxl" ist ja doch nur der Luxus der Armen, wie die welsche Oper der Luxus der Reichen. „Wer keinen Papagei erschwingen kann", sagt Nestroy, „der schafft sich einen Laubfrosch an".

Allerdings gibt es auch einen Unterschied zwischen Papagei und Papagei, — auch mit dem Luxus läßt sich vernünftig schalten. Eine gutbesetzte, gut ausgestattete, gut geleitete italienische Oper, die in der großen Kunst des bel canto, in der stylvollen Wiedergabe guter Opern Vollendetes leisten würde, das wäre ein nicht genug zu schätzender Luxusartikel. Ebenso könnte eine Verwerthung des modernen Ausstattungswesens auf die gesunden Elemente des echten Volksstückes ein mehrfach gemeinnütziges Vergnügen abgeben. Von dieser beiderseitigen Rehabilitirung des Luxus und der Kunstindustrie sind wir indessen zu weit entfernt, als daß wir anders denn mit resignirendem Bedauern davon sprechen sollten. Jedenfalls begreift sich's aber dann, daß sich exklusive Kreise bilden, welche, angeekelt von dem tollen und blöden Ausstattungsschwindel, wie von der inhaltsleeren Opernspielerei, ihr Heil nur in abstrakten Systemen, in komplizirten Reformversuchen oder in antiquirten Standpunkten suchen und sich scheu von allen Kunsterzeugnissen abwenden, die irgendwie mit dem gemeinen Leben in Beziehung stehen.

Das Gegentheil thun aber jene, welche das Leben absichtlich in die Kunst mit einbeziehen, die Elemente, die sonst getrennt sind, mit oder ohne Bewußtsein vermischen, und in jedem Weltereigniß einen Stoff für die Kunst erblicken. Das sind die Förderer und die Stammgäste der Gelegenheitsproduktionen. Ueberschwemmung oder Feuersbrunst, Krieg oder Revolution, Fürstenkongreß oder Hungersnoth, Völkerverbrüderungsfest oder Stadtskandal, — gleich müssen Theater, Musik und Tanz zur Linderung des Elendes oder zur Illustrirung der allerjüngsten Weltgeschichtsepoche ihre Sprünge machen, ein Vorgang, der in aller seiner menschlichen und staatsbürgerlichen Gutmüthigkeit doch fast immer ein total unkünstlerischer sein wird. Noch niemals dankte ein echtes Kunstwerk der „Gelegenheit" sein Entstehen, — ja selbst der lautersten Begeisteruung gelingt es nur in seltenen Fällen die momentane öffentliche Stimmung in einem lebensfähigen Bilde abzuspiegeln. Einmal, kurze Zeit nur, schien diese Wechselwirkung möglich. Im Märzmond 1848, als nach dezennienlanger Schmach der erste Morgenstrahl der Freiheit auch in Oesterreich eindrang, und das Gefühl der gemeinsamen Erlösung die Völker einigte, das Bewußtsein des gemeinsamen Glückes sie für alles Gute nnd Schöne doppelt empfänglich stimmte, damals war auf einen kurzen Augenblick auch das Theater der Schauplatz von Kundgebungen, welche auch den Zwecken der Kunst eine freiere Entfaltung versprachen, und jedenfalls in vielen Herzen ihren berechtigten Impuls und einen mächtigen Widerhall fanden.

Wenn aber ungeschickte oder wohldienerische Gelegenheitsmacher heutzutage das erste beste lokale Ereigniß vom Zaune brechen, um daran ihre Begeisterungsfackel anzuzünden, so lehrt ein Blick auf die realen Verhältnisse, die uns umgeben, daß das nur ein Strohfeuer ist, welches einen Moment aufflackert, ohne den Nebel, der uns die Aussicht trübet, zu verscheuchen. Bei all' dem tollen Geflunker von Luxus-Uebermaß, Modethorheit und innerlich lügnerischem Gelegenheitsfeuer, läßt sich die ängstliche Stimmung nicht verhehlen, die in banger Erwartung den inneren und äußeren, finanziellen, kriegerischen und sozialen Krisen entgegensieht. In dieser Stimmung flüchtet sich wohl Mancher in den stillen Bereich der echten Kunst, um so viel als möglich den Sorgen des wirklichen Lebens zu entgehen, — und die Kunst kann unter solchen Verhältnissen nichts Besseres thun, als sich frei erhalten von den Einwirkungen der Tagesereignisse und deren vieldeutig komplizirten Anforderungen So, und nur so allein kann sie sich rein erhalten im reinen Element.

Kurfürst Maximilian Franz.

Biographische Skizze von Ludwig Nohl.

III.

Im Jahre 1788 war Max Franz längere Zeit von seiner Residenz abwesend. Hatte schon 1785 der Bericht von Münster mit den Worten angefangen: „Wir haben endlich einmal wieder ein Schauspiel“, so sang jetzt der edle Sänger und Schriftsteller Neefe, der fast bei jeder passenden Gelegenheit seinen Hippogryphen zäumte und auch kürzlich noch das Leben der Karoline Großmann beschrieben hatte, in einem begeisterten Prolog zur Eröffnung des neuen Theaters in Bonn (am 1. Januar 1789), wo er die segensreichen Aenderungen preist, die seit Vertreibung des „Johannes Wurst“ und durch die Gunst edler Fürsten in die Theaterverhältnisse gekommen sei, einen wahren Preisgesang auf Maximilian. „Er, der nach langer Trennung nun glücklich wiederkehrt und seinen Ubiern die schönste Lust gewährt, indem er ihnen gönnt, was längst ihr Herz begehrt“, heißt es darin. Denn Max Franz hatte im Komödienhause drei Reihen Logen übereinander bauen lassen, die „nach seiner eigenen Angabe gustös und bequem eingerichtet“ waren, während man sonst nur eine Gallerie für den Adel und an den Seiten des Parterres einige offene Logen hatte. „Er besoldet eine sichere Anzahl von Theatersängern, die übrigen werden aus den Einnahmen bezahlt oder beschenkt; die besten Sänger müssen auch in der Kirche und Kammer singen; den im Theater arbeitenden Musicis ist ihre sonstige Besoldung erhöht worden“. Mit einem Worte der Kurfürst hatte mit eigenen Mitteln eine Hofbühne, das sogenannte „Kurfürstlich-Kölnische Nationaltheater“ errichtet. Direktor desselben war Josef Reicha, einer der berühmtesten Violoncellisten seiner Zeit und ein vortrefflicher Komponist und noch tüchtigerer Dirigent, den Max Franz bereits 1787 als Konzertmeister nach Bonn berufen und jetzt, da Mattioli längst abgegangen und Lucchesi zum Kapellmeister heraufgerückt war, zum Direktor der Instrumentalmusik machte. Regisseure waren Neefe und der bedeutende Schauspieler Steiger, die hervorragendsten Kräfte die Familie Kellholz, zwei Frl. Willmann, von denen die jüngere später als Primadonna nach Venedig berufen wurde, der Komiker Lux, Spitzeter und Müller.

Die Hauptsache aber war, daß Max Franz jetzt auch dem Orchester eine größere Ausdehnung verschaffte. Er gewann Männer wie Andreas und Bernhard Romberg von Münster, die, ob sie gleich in Beethoven's Alter standen, doch bereits wie er den Ruf als ausgezeichnete Virtuosen genossen und ebenso wie er als Wunderkinder ausposaunt wurden. Beethoven selbst wirkte an der Bratsche mit, Ries hatte sich zu einem vorzüglichen Geiger und Dirigenten aufgeschwungen, und jetzt also hatte es einen Werth, wenn das kurfürstliche Orchester bei den Opern mitwirkte. Vor Allem die Harmoniemusik des Kurfürsten wird sehr gerühmt. „Selten wird man eine Musik von der Art finden“, heißt es 1791 in der „Philharmonischen Korrespondenz“, „die so gut zusammenstimmt, so gut sich versteht und besonders im Tragen des Tons einen so hohen Grad von Wahrheit und Vollkommenheit erreicht hätte als diese. Auch dadurch schien sie sich mir von ähnlichen Tafelmusiken zu unterscheiden, daß sie auch größere Stücke vorträgt; wie sie denn damals die Ouverture zu Mozart's „Don Juan“ spielte“. Uebrigens hatte Max Franz bereits in Wien eine eigene Harmoniemusik gehalten und sie zuweilen mit der des Kaisers zusammenspielen lassen, worüber Reichardt im Jahre 1783 ganz entzückt schreibt. Ebenso heißt es in dem erwähnten Berichte von 1791 über das Orchester: „Besonders gut wurde das Piano und Forte und das Crescendo in Obacht genommen. Hr. Ries, dieser vortreffliche Partiturleser, dieser große Spieler vom Blatt weg, dirigirte mit der Violin. Er ist ein Mann, der an der Seite eines Cannabich steht und durch seinen kräftigen, sicheren Bogenstrich Allen Geist und Leben gibt. — Eine solche genaue Beobachtung des Piano, des Forte, des Rinforzando, eine solche Schwellung und allmähliche Anwachsung des Tons und dann wieder ein Sinkenlassen desselben von der höchsten Stärke bis zum leisesten Laut, — — dies hörte man ehemals nur in Mannheim. Besonders wird man nicht leicht ein Orchester finden, wo die Violinen und Bässe so durchaus gut besetzt sind, als sie es hier waren“. Dies sagt ein Mann, der es wohl zu beurtheilen weiß, ja der einer der bedeutendsten Kritiker jener Zeit war, der Pfarrer Junker von Kirchberg.

Und nun hören wir gar, daß die Seele dieser Aufführungen Max Franz, ja daß er es war, der all diesen Bestrebungen die wahrhafte Weihe, dem Orchester wie dem Theater den echten Geist der Kunst lieh. Darüber sind die gleichzeitigen Berichterstatter alle nur einer Meinung. „Der Kurfürst ist nicht blos ein Freund der Bühne und der Tonkunst wie die meisten seines gleichen, sondern er verdient seinen Platz unter den

Kennern. Er weiß Stücke, Schauspieler, musikalische Kompositionen und praktische Tonkünstler mit Einsicht und Geschmack zu beurtheilen. Uebrigens muß sein leutseliges Betragen jeden Künstler entzücken" (Th. Kal. 1791). Ja er war es, der es sich dringend angelegen sein ließ, dem Stande der Musiker und Komödianten die levis notae macula abzunehmen, die sie noch immer zwang außerhalb der guten Gesellschaft zu leben und so fast nothgedrungen liederlich machte. Er gab ihnen vor Allem gute Gehälter, dann aber lehrte er sie sich selbst achten dadurch, daß er ihnen Achtung zollte und verschaffte, indem er sie näher an sich heranzog. So brachte er in seine Kapelle, die aus mehr als 50 Gliedern bestand, und zu denen seit 1790 auch Beethoven gehörte, einen Einklang und einen Umgangston, der laut gerühmt wird. „Das Betragen dieser Kapellisten ist sehr fein und sittlich", sagt die „Musikalische Korrespondenz" von 1791, „es sind Leute von einem sehr eleganten Ton, von einer sehr guten Lebensart. Eine größere Diskretion kann man wohl nicht finden, als ich hier fand. Den armen Spielern wurde im Konzert so sehr zugesetzt, sie wurden von der Menge der Zuhörer so gepreßt, so eingeschlossen, daß sie kaum spielen konnten und daß ihnen der helle Schweiß über das Gesicht lief; aber sie ertrugen dies alles ruhig und gelassen, man sah keine unzufriedene Miene an ihnen. An dem Hofe eines kleinen Fürsten hätte es hier Sottisen über Sottisen gesetzt. Da ist ein Herz, ein Sinn!" — „Wir wissen nichts von den gewöhnlichen Kaballen und Schikanen, bey uns herrscht die völligste Uebereinstimmung, wir lieben uns brüderlich als Glieder einer Gesellschaft", sagte Hr. Simrock zu mir, und ich wurde zum Augenzeugen von der Schätzung und Achtung, in welcher diese Kapelle bei ihrem Kurfürsten steht. Gleich beim Anfang der Probe wurde der Direktor Hr. Ries zu seinem Fürsten abgerufen. Als er wieder kam, hatte er die Säcke voll Geld. Meine Herren, sprach er, der Kurfürst macht Ihnen an seinem heutigen Namenstag ein Geschenk von 1000 Thalern!"

Bei solcher Behandlung ist es begreiflich, daß ein Künstlerpersonal willig ist, und wenn es einen solchen Kenner seiner Kunst zum Zuhörer und Beurtheiler hat, sogar Dinge leistet, die man sonst nicht für möglich hielte. Auch Bondini in Prag hatte durchaus keine Sänger ersten Ranges. Aber die Begeisterung, die Mozart in sie hineinbrachte, ließ sie sowohl den „Figaro" wie den „Don Juan" so ausführen, daß die besten spätern Darstellungen über diese Leistuug nicht hinausgingen. So war es auch damals in Bonn. „Hr. Lübler war besonders stark in tragischen Scenen, zugleich gut in der Aktion; Spitzeter ein guter Bassist, nur zu wenig handelnd und nicht immer mit Wahrheit, kurz zu kalt; Lux ein sehr guter Baßsänger und der beste Akteur, ganz geschaffen für's Komische; Mändel ein sehr guter gefälliger Sänger; Simonetti (der an die Stelle des in Ruhestand versetzten Vaters von Beethoven gekommen war) hatte eine überaus angenehme süße Tenorstimme und einen süßen reizvollen Vortrag; er ist nach der ganzen Art seines Vortrages zu urtheilen, hauptsächlich stark im Adagio und vorzüglich für dasselbe gemacht; seine Manieren sind überdem nie überladen, haben etwas Naives und sind sprechend und überredend als aus der Natur des Stückes gezogen; Dlle. Willmann singt mit sehr viel Geschmack, hat einen vortrefflichen Ausdruck und eine rasche hinreißende Aktion". Ja als die berühmte Rivalin der berühmten Mara, Mad. Todi, 1790 in Bonn bei Hofe und im Theater mit allgemeinem Beifall gesungen hatte, ward „unsere brave Sängerin, Dlle. Willmann, eine Schülerin von Righini, von einem ungemeinen Kunsteifer beseelt; sie hatte sich einige ihrer Hauptarien ausgebeten und studirte unablässig daran, bis sie sie in der Todi'schen Manier im Konzert singen konnte", worauf der Berichterstatter Reese nicht unterlassen kann, ein kleines Gedicht beizufügen, das er zum Preise jener jugendlichen Primadonna aus innerstem Drang zu verfassen ebenfalls nicht hatte unterlassen können. Allein solch ungemeiner Kunsteifer beseelte ohne Zweifel oftmals die ganze Gesellschaft, und man kann denken, daß jene herrlichsten Schöpfungen der dramatischen Musik, die eben damals das Licht der Welt erblickten und von Max Franz sogleich nach Bonn verschrieben wurden, ein „Figaro", ein „Don Juan" vortreffliche Aufführungen erlebten. Eben diese Opern werden uns als neueinstudirte Stücke vom Jahre 1789 genannt. „Die Entführung" war ein Hauptkassenstück, „Figaro" gefiel ungemein; Sänger und Orchester wetteiferten mit einander dieser schönen Oper Genüge zu thun". Wie mag da des Bratschisten Beethoven Herz geklopft haben! Vor zwei Jahren hatte er den Meister selbst kennen gelernt, und jetzt diese Werke! Aber merkwürdig, beim „Don Juan" heißt es: „Die Musik gefiel den Kennern sehr, die Handlung mißfiel". Gleichwohl wurde der „Don Juan" wie der „Figaro" fortwährend wiederholt und fand bald immer stürmischern Beifall. Dazwischen liefen Martin's „Baum der Diana",

Cimarosa's „Schmaus"; — Gluck's „Pilgrimme von Mekka" — „mißfiel sehr, es war als wenn an diesem Abend ein Dämon über dieser Oper waltete, die doch sonst gefallen hat"; ferner Dittersdorf's „Apotheker und Doktor", „Das rothe Käppchen", Paesiello's „Barbier" und was nur gut und neu war. Aber „Mozart's Musik ließ bald die meisten italienischen Kompositionen so durchsichtig wie der Hunger erscheinen".

Das war ein reges Leben, in dem Kunst und Künstler wohl gedeihen konnten. Allein die Erregung und Ausbildung der feinsten musikalischen Sinne geschah doch in der kurfürstlichen Kammer selbst. Zwar heißt es 1791: „Se. kurfürstliche Durchlaucht zu Köln spielen jetzt sehr selten Bratsche, wohl aber amüsiren sie sich mit Opern am Klavier und bei einer schwachen Violinbegleitung, — allein das ist wohl zu begreifen, nachdem Künstler wie Ries, die beiden Romberg und Beethoven im Kabinet aufgetreten waren. Von jetzt an hatten diese an Duos, Trios, Quartetten u. s. w. alles aufzuführen, was die Zeit Herrliches schuf, und wenn Pleyel die leichteren Stimmungen ausfüllte, mußte Haydn und Mozart dafür mit um so größerer musikalischer Andacht gespielt werden, denn dabei war ja er — Er nur der aufmerksamste Zuhörer". Oder vielmehr sie waren alle miteinander nur aufmerksamste Zuhörer. Die Konzerte bei Hofe waren sehr regelmäßig und es wirkten dabei auch die Dilettanten der hoffähigen Gesellschaft mit, wie das von Beethoven's Freund Stephan v. Breuning, einem Schüler von Vater Ries, ausdrücklich berichtet wird. Jeden Donnerstag fand überdies ein Konzert im Badhaus zu Godesberg statt, jenem Lieblingsaufenthalt des Kurfürsten, den er selbst erbaut hatte und mit allen möglichen Anlagen ausschmückte. Daß in diesen Konzerten nun vor Allen Beethoven glänzte und vor einem solchen Publikum, wie Max Franz und seine Kapelle war, wohl genöthigt war, seine besten Kräfte anzuspannen, wenn er etwas vortrug, eine freie Phantasie oder eine Variirung und Ausführung gegebener Themen, eine Kunst, in der er früh sehr stark war, das braucht kaum erwähnt zu werden, — „selbst die sämmtlichen vortrefflichen Spieler dieser Kapelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt". — Und gerade jene Uebung machte ja den spätern Meister in der Kunst des Improvisirens. Und welch' liebenswürdiger Gönner Max Franz besonders diesem Künstler war, wie er sich freute an dem kecken Uebermuth, womit der junge Organist den tonfesten alten Vokalisten Heller, den Kollegen und Freund seines Vaters, während des Amtes durch seine Modulationen aus dem Ton warf, — wie er staunend die seltene Einsicht in den Bau eines Kunstwerkes belobte, womit Beethoven in einem Pleyel'schen Trio, das er mit Bernhard Romberg und Franz Ries à vista ausführte, die fehlenden Takte des Adagios sogleich ergänzte! Noch mehr zeugt es von der guten Einsicht des Fürsten, daß er aus der Reihe der jungen Künstler, die er an seinen Hof gezogen und die der besten Ausbildung ebenfalls wohl werth waren, doch zunächst nur den einen Beethoven auswählte, um ihm die Gelegenheit zur wirklichen Vollendung in seiner Kunst zu gewähren, und ihm im November 1792 die „langbestrittenen Wünsche" erfüllte, indem er ihn auf seine Kosten nach Wien sandte, damit er unter Josef Haydn sich weiterbilde, dann mit dem Lehrer nach London reise und schließlich kurkölnischer Kapelldirektor werde. Die beiden Romberg und Ries aber hielt er derweilen zu Hause und gab ihnen Gelegenheit sich dort nach Kräften auszubilden.

Kurz nach Beethoven's Abreise ging Max Franz um den herannahenden Franzosen auszuweichen, mit der gesammten Kapelle nach Münster und übertrug, wie wir aus einem Bericht Neefe's in Spazier's Musikzeitung von 1793 erfahren, auch dorthin das rege musikalische Leben seiner erzbischöflichen Residenz. Sechs Romberg's, heißt es, wirkten dort zusammen, und Andreas, der treffliche Komponist von Schiller's „Glocke", führte dort am Charfreitag ein Requiem von seiner Komposition auf, während Bernhard mit seinen nachher so berühmt gewordenen Violoncellkonzerten brillirte. Im Frühjahr 1793 kehrte man an den Rhein zurück, um den Sommeraufenthalt in Godesberg noch recht zu genießen. Dort wurde, zunächst im Konzertsaal, zum ersten Mal die „Zauberflöte" ausgeführt und zwar zum größten Entzücken aller Zuhörer. Im September wurde sie dann in dem neuen Theater, das Max Franz in Godesberg hatte bauen lassen, wiederholt und es schien, als solle hier, während die übrige Welt bereits in größter Aufregung sei es durch Revolution oder des Krieges stand, noch eine Weile das Elysium des alten schönen weihevollen Kunstbetriebes fortbestehen. Allein schon im September des folgenden Jahres 1794 mußte Max Franz wiederum den Wanderstab ergreifen und diesmal für immer. „Ein so erschütterndes Freudengeschrei bei seiner Wiederankunft (von Münster) gegen den Himmel gestiegen war", erzählt ein Augenzeuge, „ein ebenso tiefes Leid trug nun die ganze

Stadt und das Land um den scheidenden geliebten Schutzgott; trauernd stand das Volk in dichten Gruppen um seinen Wagen und Thränen des innigsten Schmerzes hingen in seinen Augen; tiefbewegt war der edle Maximilian".

Von jetzt an waren seinem segensreichen Wirken für die Kunst die Mittel entzogen. Er ging anfangs nach Münster, dann nach Mergentheim, und als auch hier die Franzosen herrschend wurden, gegen Ende des Jahrhunderts nach Wien, wo er in Folge „eines zu schnell und übermäßig fettgewordenen Körpers und der daraus entspringenden Schlafsucht" am 26. Juli 1801 zu Hetzendorf am Schlagflusse starb. Seine Kapelle hatte er schon längst entlassen müssen. Die beiden Romberg suchten in der Ferne ihr Heil und fanden es reichlich. Neefe blieb als Hoforganist in Bonn, bis auch ihn die Noth forttrieb. Franz Ries half sich durch Unterricht fort und sandte 1800 seinen Sohn Ferdinand nach Wien, wo Beethoven sich schon längst niedergelassen hatte. War dieser Genius, um dessen unausgesetzter Unterstützung willen dem edlen Maximilian allein schon steter Nachruhm gebührt, auch nicht seines früheren Herrn Kapellmeister geworden, er fand doch, was er suchte, Ruhm und große Thaten, und Max Franz war es, der ihn auf die Bahn dieser Thaten geführt hatte. Darum ebenfalls ein ehrendes Andenken jenem würdigen Fürsten, in dem in der That „die Tonkunst einen ihrer ersten Kenner, Gönner und Beschützer zu betrauern hatte"

Die „Johannes-Passion" und das „Weihnachts-Oratorium" von J. S. Bach.

v. Br. — Das musikalische Publikum Wien's ist in den ersten Tagen der Charwoche um die Kenntniß zweier bedeutender Werke des großen Meisters Sebastian Bach reicher geworden, indem die Gesellschaft der Musikfreunde die „Johannes-Passion", die Singakademie das „Weihnachts-Oratorium" zur Aufführung brachte. Es nehmen diese beiden Werke schon durch ihren Umfang eine hervorragende Stelle unter den Schöpfungen des Bach'schen Geistes ein, nicht minder aber auch, zumal das erstere, durch die innere Qualität.

Bach's Musik zur „Johannes-Passion" steht in dem Rufe der Musik zur „Matthäus-Passion" gegenüber von bei weitem untergeordnetem Werthe zu sein. Empfängliche und Einsichtige aber, welche etwa das erstere Werk bei Gelegenheit der gedachten Aufführung zuerst kennen lernten, werden vielleicht mit einiger Verwunderung und jedenfalls zu angenehmer Ueberraschung wahrgenommen haben, daß dieses traditionelle Urtheil lediglich in die Reihe jener Vorurtheile gehört, wie man deren in Geschichtswerken nur zu häufig begegnet; denn in der That läßt es sich entschieden aussprechen, daß die Musik zur „Johannes-Passion" jener nach dem Evangelium Matthäus nicht im geringsten nachsteht, sondern ihr vielmehr vollkommen ebenbürtig ist. Mag sein, daß die „Matthäus-Passion", welche man als die später komponirte annimmt *), in einzelnen überaus groß konzipirten Theilen ein Uebergewicht über die „Johannes-Passion" behauptet, in der Totalität aber, in dem hohen, mächtigen Schwung des Ganzen, in dem reinen, ununterbrochenen Fluß möchten wir sogar der „Johannes-Passion" den Vorrang einräumen. Dem Charakter der Evangelien selbst gemäß tritt in jener mehr das epische, in dieser mehr das lyrische Element hervor; dort stehen Chor und Recitativ, hier das Arioso im Vordergrund. Dadurch erhält jene einen noch feierlicheren, gemessenern, diese einen weicheren, sentimentaleren Ausdruck. Die Theilung der Chormasse in zwei sich gegenüber stehende Chöre, deren sich Bach in der „Matthäus-Passion" fast durchaus bedient, trägt auch dazu bei den imposanteren Effekt zu vermehren, welchen diese bei der Aufführung hervorbringt. Jedenfalls aber besitzen wir in beiden Werken zwei höchste Denksäulen einer Kunst, wie sie in dieser Gestalt auch nie wiederkehren kann und wird.

Erinnert man sich des so überschwenglich imposanten Chores, mit welchem die „Matthäus-Passion" beginnt — und wer ihn jemals mit empfänglichem Gemüth in sich aufgenommen hat, wird seinen Eindruck wenigstens gewiß niemals wieder vergessen — so sollte man es kaum für möglich halten, daß man überhaupt

*) In einer Note zu dem für die Aufführung ausgegebenen Textbuche findet man hierüber Folgendes bemerkt: „Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes, wie wir sie kennen, gehört nicht einer einzelnen oder bestimmt abzugrenzenden Lebensperiode des Komponisten an, sondern ist das Ergebniß wiederholter Bearbeitungen, die zu verschiedenen Zeiten vorgenommen wurden und namentlich in Betreff der lyrischen Theile, einzelner Arien und Chöre, mehr oder weniger von einander abweichen. Man unterscheidet solcher Bearbeitungen drei, welche theils früher, theils später fallen, als die erste bekannte Aufführung der „Matthäus-Passion" am Charfreitage des Jahres 1729 — Die „Johannes-Passion" wurde, soviel man weiß, zur Lebenszeit des Komponisten und sehr wahrscheinlich jedesmal unter seiner eigenen Leitung vier Mal aufgeführt Darauf gerieth sie ziemlich in Vergessenheit und erst den letzten dreißig Jahren war es vorbehalten, das Meisterwerk wieder an's Licht zu ziehen".

noch einem zweiten musikalischen Dombaue begegnen könnte, der uns durch gleiche Erhabenheit des Portals in eben so bedeutungsvoller Weise auf den Wunderbau seines Innern vorbereitete, und doch hat Bach dies in der „Johannes-Passion" so ziemlich geleistet. Der Unterschied dieser beiden Eingangschöre möchte darin bestehen, daß jener zur „Matthäus-Passion" wohl noch wuchtiger, musikalisch reicher, feierlicher erscheint, während der Eingangschor der „Johannes-Passion" durch die größere Bewegtheit der in schweren Sechzehntel-Noten dumpf dahinrollenden Stimmen ein noch düster-ernsteres Kolorit erhält.

Als ein wunderbares Stück, welches den ganzen Reiz der Bach so eigenen Naivetät athmet, erscheint dann zunächst nach einer höchst ausdrucksvollen Alt-Arie in D-moll, die Sopran-Arie in B-dur: „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten". Ist es möglich, etwas Reizenderes, Charakteristischeres zu erfinden, als das Thema dieser Arie:



worauf das viertaktige Nachspiel folgt:



An einer Stelle dieser Arie freilich verleitet Bach sein Bestreben, zu charakterisiren zu einer jener Unförmlichkeiten, von welchen wir sowohl in diesem Werk, wie im „Weihnachts-Oratorium" noch ein paar krassen Beispielen begegnen werden, indem er Folgendes schreibt (im Text heißt es vorher: „und höre nicht auf"):



Dergleichen Tonmalereien und eine ähnliche Behandlung der Singstimmen werden immer, was auch Gervinus (der Aehnliches an Händel als besondere Schönheiten rühmt) und Robert Franz (in seiner Brochüre über das „Magnificat") sagen mögen, mehr komisch, als charakteristisch wirken und uns nie als mustergiltig und nachahmungswürdig erscheinen. Am Schluße eines kleinen Recitativs (Nr. 16) schreibt Bach gar, um den Akt der Geißelung Christi prägnant auszudrücken, Folgendes:



u. s. w.

Diese Figur zieht sich, bis zum eingestrichenen d hinab- und dann wieder zum zweigestrichenen g hinaufsteigend, volle dritthalb Takte hindurch. Man hätte besser gethan, sie bei der Aufführung wegzulassen, denn dergleichen antiquirte Kuriositäten, wie sie weit mehr auf Rechnung des damaligen Zeitgeschmackes, als auf jene des hierin von letzterem beherrschten Meisters zu setzen sind, dürfte man sich zwar nicht etwa in falschem Restaurationseifer erlauben, in den Partituren zu eliminiren oder zu ändern, aber bei einer öffentlichen Aufführung, wo sie nur störend wirken und unvermeidlich momentan eine unpassende Stimmung erwecken, darf man es schon.

An die vorgedachte Sopran-Arie in B-dur ist sogleich noch eine Bemerkung zu knüpfen. Zweimal nämlich nimmt Bach das eben mitgetheilte Grundmotiv derselben, nur rhythmisch verändert, wieder auf, nämlich in den beiden Chören Nr. 19: „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig" und Nr. 27: „Schreibe nicht: der Juden König", ein in musikalischer Beziehung sehr bemerkenswerther Zug von überraschender Wirkung.

Kaum aber wird man in dem ganzen Werke ein gewaltigeres, bewunderungswürdigeres Stück finden, als den ersten Chor des zweiten Theiles: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter". Man muß es hören und sehen, welchen Gebrauch Bach hier von der Chromatik macht, mit welcher exorbitanten Kunst er alle erdenklichen harmonischen und rhythmischen Mittel aufbietet, um den Fanatismus des rohen, wilden, irregeleiteten Pöbels zu malen!

Wie dieser Chor durch Kraft und Größe des Ausdrucks, so tritt wieder unter den folgenden Stücken die Baß-Arie in Es-dur: „Betrachte meine Seel' mit ängstlichem Vergnügen" durch unendliche Zartheit und Innigkeit besonders leuchtend hervor. Die Weise der, (im Original) einer Viola d'amour, einer Laute und den Bäßen übertragenen Begleitung verleiht ihr einen geradezu schwärmerischen Ausdruck. Und wie schön, wie innig empfunden sind nur allein die Schlußtakte bis auf das nachdrucksvolle: „sieh' ohn' Unterlaß auf ihn". Daß man die nächstfolgende Tenor-Arie in C-moll bei der Aufführung wegließ, daran hat das Publikum keinen

besonderen Schaden erlitten, denn dieselbe erscheint als eine ziemlich unerquickliche, antiquirt-verschnörkelte Komposition. Dagegen haben wir mit Bedauern den kleinen Choral in E-dur Nr. 22 vermißt, einen der schönsten Choräle nicht nur in diesem Werke, sondern überhaupt unter allen uns bekannten.

In dem wieder mit gewaltiger Energie sich entwickelnden Chor Nr. 24: „Weg, weg mit ihm" ist es auch bewunderungswürdig zu beobachten, mit wie meisterlicher Feinheit Bach eine bedeutungsvolle Reminiscenz an die beiden früheren Chöre Nr. 21: „Wir haben ein Gesetz" und Nr. 23: „Lässest du diesen los" in denselben verwebt.

Der wunderbar schöne Choral in Es-dur Nr. 28 mochte die Hörer dieser Aufführung für den Ausfall des vorgedachten in E-dur entschädigen.

Die in ihrem ersten Theil so tief empfundene Alt-Arie in H-moll Nr. 31 ist auch dadurch interessant, daß sie in ihrem mittleren Theile: „Der Held aus Juda ist erwacht", lebhaft an Händel erinnert.

Wieder außerordentlich schön und kunstvoll gedacht tritt uns die Verbindung der Baßarie in D-dur ($^{12}/_{8}$) in Nr. 32: „Mein theurer Heiland laß' dich fragen" mit dem Choral (in $^{4}/_{4}$) entgegen.

Die darauffolgende Schilderung, wie „der Vorhang reißt, die Erde bebt, die Gräber spalten" ist selbstverständlich in ähnlich malerischer Weise behandelt, wie in der „Matthäus-Passion" und von einer ergreifend schönen Trauer-Arie gefolgt. Doch kann etwas Rührenderes kaum gedacht werden, als es in seiner schlichten Einfachheit der letzte Chor des Werkes ist: „Ruht wohl ihr heiligen Gebeine" (C-moll, $^{3}/_{4}$), der, was viel sagen will, beinahe jenen der „Matthäus-Passion" noch überstrahlt. Den völligen Schluß der „Johannes-Passion" aber, dieses überaus herrlichen Werkes, welches wir durchaus gegen seinen Rivalen, mag man diesen noch so hoch erheben, nicht zurückzusetzen vermögen, bildet ein Choral in Es-dur, voll harmonischer Schönheit, der das große Oratorien-Drama feierlich-ruhig, friedlich-mild abschließt.

Neben diesem übergewaltigen Werke tritt nun freilich das „Weihnachtsoratorium" ziemlich tief in den Schatten. Der Grundton desselben ist ein idyllisch-heiterer, festlich-jubelnder. Nicht als ob diese Sphäre Bach weniger eignete, als die des Ernsten, Erhabenen, obgleich letzteres freilich die ureigenste Domäne seines Genius bleibt, aber die unendliche Einförmigkeit des Textes, welcher jenem Werke zu Grunde liegt, führt mit Nothwendigkeit auch eine große Einförmigkeit der Musik mit sich, welcher es an Gegensätzen nur zu sehr gebricht, die nun einmal für ein großes, umfangreiches Kunstwerk unerläßlich bleiben, soll es auf den noch so willigen, empfänglichen und vorbereiteten Hörer nicht ermüdend wirken. Die Schuld hievon trifft aber eigentlich gar nicht den Komponisten, der ja das Werk nicht dazu bestimmt hatte, in kontinuirlichem Zusammenhange seiner Theile aufgeführt zu werden, denn die drei ersten Theile geben Musik für die drei Weihnachtsfeiertage, der vierte für den Neujahrstag, der fünfte für den ersten Sonntag nach Neujahr, der sechste endlich für das Fest der Erscheinung Christi. In diesen sechs Theilen wird die Seelenfreude über die Erscheinung des Heilandes, der Schmerz über sein Schicksal, der Jubel über die Erlösung der Welt durch ihn ausgesprochen. So erhaben der Gegenstand aber auch ist, so ermüdet der Geist doch, Stunden lang wesentlich immer dasselbe zu vernehmen. Und auch das Ohr ermüdet, denn Bach muß sich nothwendigerweise in seinen gewissen wohlbekannten typischen Manieren wiederholen und dieselben Wendungen kehren immer wieder. Man hat zwar bei der Aufführung am Palmsonntag zwei von den sechs Abtheilungen und noch außerdem manche einzelne Partien weggelassen, aber auch dies war noch zu viel und konnte in dem Publikum nur einen schlaffen, unentschiedenen Eindruck hinterlassen. Alles gleicht sich zu sehr und fließt im Geiste des Hörers allzu unterschiedlos zusammen. Man hätte sich etwa mit zwei Abtheilungen (die letzten beiden erscheinen uns als die reicheren, interessanteren) begnügen und dazwischen oder darnach eine Reihe kleinerer Chöre von kontrastirendem Gepräge stellen mögen. Gegen das Werk hätte man sich, da es ja nicht als ein einheitliches Ganzes intentionirt ist, damit keineswegs versündigt.

Zwar enthält auch diese Schöpfung, man braucht es kaum erst zu bemerken, so manche gar herrliche Partien, und wir verweisen nur beispielsweise auf die schöne Alt-, und die imposante Baß-Arie im ersten Theil, auf das überaus reizende Instrumental-Idyll (welches das nächtliche Verweilen der Hirten auf dem Felde schildert), mit dem der zweite Theil eröffnet, auf die wunderbare Alt-Arie in eben diesem Theil: „Schlafe mein Liebster", die (nach dem instrumentalen Vorspiel) so sinnig mit einem lang ausgehaltenen Tone der Altstimme beginnt; dann auf die höchst eigenthümliche Echo-Arie im vierten Theil und den schönen Choral in F-dur, mit welchem derselbe schließt, endlich auf die

ausdrucksvolle, charakteristische Tenor-Arie in H-moll: „Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken" im sechsten Theile (der dritte und fünfte wurden ausgelassen) und auf den prächtigen Schluß-Choral: aber, wie gesagt, etwas weniger wäre mehr gewesen, und würde bedeutender, nachhaltiger gewirkt haben.

Hebbel's „Demetrius".

(Nachgelassenes Werk.)

Herausgegeben von Emil Kuh. Verlag von Hoffmann und Campe in Hamburg.

Hebbel hatte zuerst den Plan gefaßt, Schiller's „Demetrius"-Fragment zu vollenden, bald aber kam er von diesem Gedanken wieder ab, und wir können uns nicht darüber wundern. Gestaunt hätten wir vielmehr, wenn eine in ihren Vorzügen und Fehlern so eigenartige Natur wie Hebbel es über sich gewonnen hätte, in die Fußtapfen eines Anderen zu treten, nach einer gegebenen Idee ein schon begonnenes Werk zu ergänzen. Hebbel ging in Allem seinen eigensten Weg, und das ist es sicher nicht, was wir an ihm tadeln, selbst in solchen Fällen nicht, wo der selbstgewählte Weg ein verfehlter war. Um so weniger können wir dies im vorliegenden Falle, denn die Grundlinien des Hebbel'schen Planes zum „Demetrius" erscheinen uns in der That als die geeignetsten, um diesem großartigen Stoffe dramatisches Leben und tragische Bedeutung zu geben.

Frägt man weiter: wie es wohl dem Dichter gelungen sei, dieses gut angelegten Planes Herr zu werden, diesem lebendigen Inhalte eine schöne Form, diesem tragischen Konflikte eine menschlich rührende und künstlerisch maßgebende Bedeutung zu geben, so wird sich die Antwort nicht rasch mit ja oder nein abthun lassen, sondern Zustimmung und Widerspruch werden einander, angesichts dessen, was man von jedem Dichter fordern muß und was man von diesem erwarten konnte, die Wage halten.

Das Stück theilt sich in ein Vorspiel und fünf Akte. Der letzte Akt ist, wie bekannt, auch bei Hebbel unvollendet geblieben. Das Vorspiel zeigt uns Demetrius am Hofe des Woiwoden Mniszek (nicht Mniczek), wohin ihn „bei Nacht und Sturm ein Mönch als Kind durch's Thor geschmuggelt", und wo er halb als Spielgefährte Maryna's (nicht Marina) halb als dienender Junker, doch mit trotzigen Gedanken und stolzem Benehmen aufgewachsen ist. Er liebt die Gespielin und Gebieterin, und da er sich ihr allzu kühn genähert, wird er von einem polnischen Edelmanne, Odowalski (nicht Odowalsky), beschimpft, ermordet denselben sofort, wird dafür zum Tode verurtheilt und von diesem schimpflichen Ende durch denselben Mönch befreit, der einst den siebenjährigen Knaben in dieses selbe Schloß gebracht, und der, ein Jesuit, vom Kardinal-Legat beauftragt ist, ihm und Allen das Geheimniß seiner Geburt zu enthüllen: er sei der todtgeglaubte Sohn des verstorbenen Czaren Iwan und der im Kloster lebenden Czarin Marfa, der rechtmäßige Erbe des russischen Reiches. Nun zeigt sich der hohe Sinn des jungen Helden als ein berechtigter, der Woiwode verspricht „im Leben wie im Tod" zu ihm zu stehen, Maryna soll Czaritza werden, und Demetrius schickt sich an, sein Recht auf Rußland's Thron mit Polens Hilfe geltend zu machen.

Dieses Vorspiel, der Grundidee nach ganz wohl erdacht, ist formell der schwächste Theil des neuen Trauerspiels. Zu viele Bilder sind in dem einen Bilde zusammengepreßt. Wir sehen in allzu kargen, organisch wenig verbundenen Zügen Demetrius als trotzigen Knecht, als verliebten Trotzkopf, als Mörder, als Verurtheilten, als Befreiten und als Prätendenten. Der Gestalt des Helden ist materiell nicht genug Zeit vergönnt, sich vor unseren Augen zu einem greifbaren Charakter zu kristallisiren. Es ist zu viel für den engen Rahmen. Maryna hingegen trägt den entgegengesetzten Fehler. Er entwickelt sich zu rasch, sie zu wenig. Man weiß nicht, liebt sie ihn, oder spielt sie nur mit ihm, und namentlich ist der Ausdruck von Falschheit widerlich, mit der sie ihn als Czarewitsch begrüßt, und ihm sagt:

„Da darf auch ich mich wohl noch Schwester nennen?
Es soll mich nicht verhindern, der Czaritza
Die Hand zu küssen, wenn sie's sonst vergönnt".

Ein scenischer Fehler ist der gar zu schnelle Mord, den Demetrius an Odowalski begeht, ein größerer noch der Monolog des Legaten, der ziemlich ungeschickt dem Publikum Fakta mittheilt, die es zum mindesten aus einem Zwiegespräch erfahren sollte. Indessen dürfen wir, laut Vorrede des Herausgebers, annehmen, daß Hebbel gerade diesen Theil des Vorspiels, wenn er länger gelebt, einer Aenderung unterzogen hätte. Daß er das Vorspiel als Ganzes logischer, klarer, harmonischer ausgestaltet hätte, wagen wir nicht zu glauben, denn der Verfasser der „Judith" und der „Nibelungen" liebte es mitunter lückenhaft zu scheinen, sprungweise vorzugehen,

das geistige Band, das die Theile in seiner Intention vereinigte, vom Leser oder Hörer errathen zu lassen, statt es deutlich kennbar zu machen. — Allerdings ist es auch schon ein Lob (nur ein bedingtes), wenn man dem Autor so viel Inhalts-Reichthum zugesteht, daß ihm der Rahmen zu klein wird für sein Bild, während man sonst nur zu oft dem umgekehrten Fall begegnet. Doch will auch die Form ihr Recht haben, sowohl die Bühnentechnik, wie die Form der Rede. Der weitere Verlauf der neuen Tragödie, den wir nunmehr betrachten wollen, wird uns Gelegenheit geben, auch darauf zurückzukommen.

(Schluß folgt.)

Berliner Musikbericht.

Von Otto Gumprecht.

Der Musikdirektor Reinecke als Pianist. — „Hero und Leander" von Bierling. — Die Gesellschaft der Musikfreunde. — Gade's Ouvertüre zu „Hamlet". — „Des Sängers Fluch" von Bülow. — Der Violinist Kömpel. — Benedict's „Rose von Erin".

Bevor ich den Versuch mache, die Leistungen der k. Oper im Laufe der gegenwärtigen Saison zu schildern, habe ich zunächst noch meinem in der Nummer vom 6. Februar enthaltenen Rückblick auf die Konzerte während der ersten Hälfte des Winters einen kurzen Nachtrag hinzuzufügen. Ein doppeltes Interesse knüpfte sich an die zweite Abonnements-Aufführung zum Besten der Gustav-Adolfstiftung. In ihr stellte sich Hr. Reinecke, Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte dem Berliner Publikum als Pianisten vor. In dem Mozart'schen D-dur-Konzert, ferner in einer Komposition eigener Arbeit, einer Reihe sinnreicher Variationen über ein Bach'sches Thema, legitimirte er sich als Meister auf dem Instrument. Im Gegensatz zu dem effektsüchtigen Realismus der weimar'schen Schule, der die Klaviatur sämmtlichen Gewalten des Orchesters als Tummelplatz preisgeben möchte, ist seine Spielart im Einklange mit den älteren Traditionen vor Allem darauf gerichtet, die besondere Individualität des Klaviers liebevoll zur Geltung zu bringen. Gemäß der idealistischen Natur des Instruments wendet sich sein Vortrag weit mehr an die Phantasie als an den äußern Sinn des Hörers; nicht diesen zu ersättigen, sondern jene zur eigenen Thätigkeit anzuregen, gilt ihm als das vornehmste Ziel. Ein trefflich entwickelter, allen Nüancen und Schattirungen des Gefühls elastisch sich anschmiegender Anschlag, fließende Klarheit und Leichtigkeit der Figuration, eine namentlich dem Zarten und Innerlichen hingeneigte Weise der Auffassung und Wiedergabe sind die wesentlichen Eigenschaften seines Spiels. Gegenüber so vielen Vorzügen empfand der Hörer nur einen Mißklang bei der Kadenz in dem Mozart'schen Konzert, die sich auf Kosten des Ganzen viel zu selbstsüchtig blähte und ausbreitete.

Bei derselben Gelegenheit gelangte die Kantate „Hero und Leander" für Soli, Chor und Orchester von Georg Bierling das erste Mal zur Aufführung. Dem Text liegt das Schiller'sche Gedicht zu Grunde, das hier zu einem kleinen Drama erweitert wurde. Die Musik läßt vom Anfang bis zum Ende einen Komponisten erkennen, der gewohnt ist, in den Ernst und die Tiefe der Aufgabe sich zu versenken. Ohne an den objektiven Formen und Gesetzen der Kunst zu rütteln, strebt der Ausdruck nach individueller Kraft und Bestimmtheit der Charakteristik. Wie fast alle früheren Werke des Autors, so verräth auch diese Kantate, daß Stoffe von überwiegend idealem Gehalte seiner Phantasie am nächsten liegen. Stets begegnet uns hier und — wie ich gleich bemerken will, hin und wieder zu absichtsvoll — die Richtung, die Tonsprache aus der Sphäre des sinnlichen Spiels zu geistig bedeutsamem Inhalt zu erheben. Die Farben sind reichlich aufgetragen, aber die Zeichnung gilt doch dem Komponisten als die Hauptsache. In der Stimmung wie im Ausdruck bildet die Arbeit durch ihre ernste, hie und da selbst herbe Haltung einen scharfen Kontrast zu der koketten Schönthuerei und der sich spreizenden Oberflächlichkeit, die heutzutage so üppig in der Kunst wuchern. Auf der andern Seite hat indessen doch der Idealismus des Tonsetzers die Hauptgestalten, um die es sich bei seiner Aufgabe handelt, zu sehr dem Element blühender Sinnlichkeit, in dem sie doch nun einmal heimisch sind, entrückt und den Stoff aus der Region des Idyllisch-Elegischen in die des Heroisch-Pathetischen emporgezogen; zum Theil drängt ihn schon sein Textbuch auf diesen Weg. In der Charakteristik der Hero und noch mehr des Leander verschwinden die Bilder der Liebe und des Genusses fast ganz in den hoch aufgeregten Fluthen des tragischen Gefühlsergußes. Die ausgesprochene Richtung auf das Dramatische mischt der Melodie zu viel Züge bei, die der reinen Reflexion angehören, und umhüllt sie mit einer Instrumentalbegleitung, die den polyphonen Trieb zu freigebig walten läßt.

In den von der Gesellschaft der Musikfreunde gegebenen Konzerten, deren bis Weihnachten zwei stattfanden, trat ein ganz neues Unternehmen in's Leben. Ob die Firma, unter der es sich ankündigt, eine thatsächliche Bedeutung hat, oder blos eine Dekoration des Programms ist, vermag ich nicht zu sagen. Als Patrone sind eine Anzahl hiesiger Notabilitäten der Kunst und Wissenschaft, als Protektor der Fürst von Hohenzollern-Hechingen aufgeführt. Von einem Einfluß, den dieselben auf die Wahl der vorzutragenden Werke wie auf die gesammte übrige Einrichtung der unter ihren Auspizien veranstalteten Konzerte üben, hat nichts öffentlich verlautet. Wie es scheint, sind alle diese Funktionen ein für allemal in die Hand des Hrn. v. Bülow gelegt und diese ist es auch, die den Dirigentenstab schwingt. Im Programm erscheint die jüngste romantische Schule zwar mit besonderem Nachdruck vertreten, aber bis jetzt doch keineswegs ausschließlich, vielmehr theilten mit ihr ältere Meister sowie neuere Tonsetzer, die zu Liszt und Wagner in keiner inneren Beziehung stehen, den Raum. Zur Aufführung gelangten an den beiden ersten Abenden u. A. die neunte Symphonie und das Violinkonzert von Beethoven, das Vorspiel zu Gluck's „Helena und Paris", ein Duett aus Mehul's „Euphrosyne", das Klavierkonzert in Es-dur und die symphonische Dichtung: „Die Ideale" von Liszt, Gade's Ouvertüre zu „Hamlet" und die Bülow'sche Ballade für Orchester: „Des Sängers Fluch". Da die beiden letzteren Werke in die Kategorie der Novitäten fallen, muß ich ein paar Bemerkungen an sie knüpfen.

Ich will nicht die Gade'sche Ouvertüre auf die Folterbank eines kommentirenden Programms legen, auch soll hier nicht mit dem dänischen Komponisten gerechtet werden, daß er seine Partitur mit demjenigen Namen aus der Vorgeschichte seines Vaterlandes schmückte, welchen der intensivste poetische Glanz umleuchtet. In jedem andern Shakespeare'schen Drama strömen freilich für die Instrumentalmusik reichere Quellen des Lebens als in dem, auf welches die Wahl des Tondichters gefallen. Die Beziehungen zwischen der Dichtung und der Ouvertüre sind indessen zum Glück so allgemeiner und harmloser Natur, daß man von ihnen ohne die Gefahr einer kritischen Unterschlagung absehen kann. Die Gade'sche Arbeit besitzt manche Eigenschaft, die ihr unter den Versuchen der jüngsten Zeit eine gewisse Bedeutung gibt. Aus einer frischeren Stimmnng ist namentlich die Einleitung geflossen. Bei ihren ahnungsvollen, Unheil verkündenden Klängen scheint wie auf breiten, finsteren Schwingen ein entsetzliches Verhängniß an uns vorüber zu schweben. Noch mehr steigert sich dieser Eindruck beim Schluß des ganzen Werkes, welcher zum Anfang zurückkehrt und ihn durch die melodische Klage des Violoncells bereichert. Dem Allegro geht die rechte thematische Kraft ab, es ist indessen doch von einer etwas robusteren Konstitution als manches frühere Werk des Komponisten. Es werden uns hier wenigstens einigermaßen bestimmtere Gebilde geboten, nicht lediglich jene zerfließenden Interjektionen, die den Elementen abgelauscht scheinen. Daß ein feiner Klangsinn und die wählerischeste Hand bei der Mischung des Instrumentalkolorits geschäftig waren, brauche ich kaum hinzuzufügen.

Ueber die Bülow'sche Orchester-Ballade ist bereits in d. Bl. von anderer Seite berichtet worden. Das erste Drittel der Arbeit bewegt sich in den Grenzen harmloser Gelegenheitsmusik und würde als Zugabe zu einem lebenden Bild oder dergleichen ganz an seinem Platze sein. Ueber das geschickt entwickelte und gesteigerte Grundmotiv breitet sich ein gewisser Festglanz, der der gewählten Aufgabe wohl entspricht. Weiterhin greift der Komponist, indem er es unternimmt, nach den Rezepten der jüngsten romantischen Schule von dem Gedicht eine getreue Interlinear-Uebersetzung in das Instrumentale zu geben, zu einer Weise der Darstellung, die mit der echten Kunst blos noch das Material gemein hat. Er personifizirt die beiden Sänger, tödtet den jüngeren mit einem Backenschlag, malt den hochaufspringenden Blutstrahl u. s. f., wie es in der Uhland'schen Ballade geschrieben steht. Daß solche Programm-Musik statt zur angeblichen Vergeistigung der Töne nur zum grobkörnigsten Materialismus führt, daß sie in ihren Produktionen den Sinn und inneren Zusammenhang allen Launen des mit dem rohen Stoff spielenden dilettantischen Beliebens opfert, ist zu oft erörtert worden, um von Neuem darauf zurückzukommen. Schon Mendelssohn charakterisirte vortrefflich dergleichen beschreibende Kompositionen, „für die er seine ernsthaften Töne viel zu lieb hatte", sie kam ihm vor „wie ein Spaß, etwa wie die Malereien in den Kinderfibeln, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll".

(Schluß folgt.)

Wiener Konzertbericht.

Singakademie.

Am 20. März, Mittags. Drittes Konzert. Programm: „Weihnachts-Oratorium" von J. S. Bach. — Solisten: Frl. Bochkolz-Faleoni, Fr. Flaz, Hr. Dalfy, Hr. Panzer. Dirigent: Hr. Brahms.

Ueber das, was in diesem Konzerte vorgeführt wurde, hat ein geehrter Mitarbeiter der „Recensionen" den Lesern an einer andern Stelle d. Nr. berichtet, wir haben nur mehr über das Wie der Aufführung Nachricht zu geben.

Wenden wir uns zuerst zu den Solisten, denen Bach hier, wie in allen seinen größeren Werken Aufgaben zu lösen gibt, die fast immer sehr schön und würdig, nicht immer sehr dankbar, stets aber sehr heikler Natur sind. Frl. Bochkolz-Falkoni hatte den Sopranpart übernommen. Die hochgeschätzte Sängerin, deren treffliche Eigenschaften d. Bl. bereits wiederholt gewürdigt haben, ohne die vorhandenen erschwerenden Eigenthümlichkeiten ihres Vortrages zu verschweigen, bewältigte auch diese ihr weniger geläufige Musik mit aller technischen Gewandtheit und richtigem Verständniß. Ihre Intonation war durchaus rein, die Betonung korrekt, der Ausdruck dem Sinne des Gesungenen entsprechend, der Triller äußerst fein, und vollkommen abgerundet, die Echo-Effekte diskret und doch wirksam.

Sehr schwächlich war dagegen die Altpartie durch Fr. Flaz vertreten. Diese sonst routinirte Dilettantin hat in letzterer Zeit von ihrem ohnehin nicht starken Stimmfond noch ein Erhebliches eingebüßt, so daß ihr eine klangvoll wirksame Betonung nicht mehr recht gelingen will und selbst Intonationsfehler sich fühlbar einschleichen. An korrektem Ausdruck würde es sonst nicht fehlen. Der Wille ist löblich, allein die Kräfte reichen nicht mehr zu.

Hr. Dalfy könnte weit besser singen, als er wirklich singt, wenn er es verstände die Töne ruhig anzuschwellen, ohne sie zu pressen. Im mezzoforte klingt seine Stimme fast in allen Lagen ziemlich angenehm und gesund, bei jedem Versuch eines crescendo verwandelt sich aber der eben erst mild ansprechende Ton in einen krankhaft vibrirenden Kreischlaut, der das Ohr beleidigt. Auf diese Art wird Hr. Dalfy sich niemals zu einem guten Sänger ausbilden. Er muß lernen im crescendo und forte den einfachen runden Klang, mit dem er ansetzt, beizubehalten. Hr Dalfy ist sonst sehr eifrig und sein diesmaliger Vortrag, namentlicher einiger Recitative, bekundete einen ziemlichen Fortschritt seit vorigem Herbst, wo er im ersten Konzerte der Singakademie in einer Bach'schen Kantate mitwirkte.

Hr. Panzer war auch diesmal der tüchtige Oratorienbaß, der freilich nicht mehr im Besitze so schöner Mittel ist, wie vor fünf, sechs Jahren, der sich aber immerhin künstlerisch zu helfen weiß. Seine gute Schule hat er noch von Staudigl, und seine schlechte Aussprache nicht minder.

Die Chöre wurden von den Herren und Damen der Singakademie mit durchaus reiner Intonation und warmem Ausdruck gesungen. Hie und da war man wieder etwas ängstlich und eine gute Dosis Energie wäre den Mitgliedern jedenfalls zu ihren sonstigen trefflichen Eigenschaften hinzuzuwünschen; wir denken indessen, es wird schon noch kommen, und schöpfen diese Hoffnung aus der größeren Lebendigkeit, die der Hr. Chormeister Brahms schon diesmal, im Vergleich zu den früheren Konzerten, entwickelt hat.

Daß das ganze Konzert übrigens nur eine matte Wirkung auf das Auditorium hervorbrachte, war in der Natur des vorgeführten Werkes oder vielmehr in der Gleichartigkeit der aneinander gereihten Theile desselben begründet. Das Publikum spendete indessen mehreren Chorälen und dem Vortrage sämmtlicher Solisten Beifall.

Gesellschaft der Musikfreunde.

Am 22. März. Zweites außerordentliches Konzert. Programm: „Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis", von J. S. Bach. — Solisten; Fr. Passy-Cornet, Frl. Bischoff, die HH. Walter, Panzer, Mayerhofer, Hellmesberger. Am Klavier: Hr. Nottebohm. Dirigent: Herbeck.

War in dem eben besprochenen Konzerte die Kälte des Publikums aus inneren musikalischen Gründen begreiflich, so können wir dagegen der fast gleichen Erscheinung im vorliegenden Fall nur mit Verwunderung gedenken. An der Aufführung war nichts Wesentliches versäumt worden, vielmehr war das Ganze mit eifrigster Sorgfalt und ausdauerndster Energie von Hrn. Herbeck in Scene gesetzt. Neben unwesentlichen Fehlern, wie dem zu frühen Einsetzen der Bässe bei einem fugirten Satze und einigen „kleineren" Ueberstürzungen überhaupt, und neben einigen Schwächen in den weiblichen Solostimmen, ragten doch ganz vorzügliche Einzelpartien und eine imponirende Gesammtmacht in einer Art hervor, die mehr und lebhaftere Anerkennung verdient hätte.

Der erste Platz unter den Solisten gebührt Hrn. Walter. Er sang die ungemein schwierigen Recitative so wie den lyrischen Tenorpart eben so warm, als maßvoll, dramatisch nüancirt, ohne das dramatische Element übermäßig hervorzukehren, musikalisch korrekt und mit wohlthuend deutlicher Textaussprache. An der letzteren möchten wir nur bemerken, daß man in Wörtern wie „sehen," „sahe," „Hoherpriester" u. d. m. das mittlere h nicht hören soll. — Hr. Walter hätte übrigens für seine eminente Leistung viel reichlicheren Beifall verdient.

Die HH. Mayerhofer und Panzer schlossen sich dem Vorgenannten bestens an, beide namentlich im ausdrucksvollen Vortrag der ariosen Stellen, Hr. Mayerhofer überdieß durch deutliche und korrekte Textaussprache.

Minder gelungen war die Besetzung der Frauenstimmen. Fr. Passy-Cornet sang ängstlich wie eine Verurtheilte, die ein schlechtes musikalisches Gewissen hat, und jeden nächsten Takt umzuwerfen fürchtet, so daß man sich damit begnügen mußte, sie mit heiler Haut an's Ende ihrer Arien gelangen zu sehen, demgemäß auch von einem künstlerischen Ausdruck und daher auch von einem eben solchen Eindrucke nicht die Rede sein konnte. Frl. Bischoff erfreut sich einer jener gepreßten Altstimmen, wie sie die Dilettantenkreise nicht nur, sondern auch leider Konservatorien unsicher machen. Da ist kein gesunder Klang in irgend einer Lage, die Höhe dünn, die Mitte tonlos, die Tiefe unangenehm gepreßt. Sonst ist das Fräulein vom besten Willen beseelt, und schien eben nicht befangener, als die „Frau Professorin" neben ihr.

Nebst den Soli erwähnen wir noch der trefflich nüancirten Klavierbegleitung (der Recitative) durch Hrn. Nottebohm, wie auch der Ausführung der Instrumentalsoli durch Hrn. Hellmesberger.

Endlich noch die Chöre. — Sie ließen sich, wie gesagt, nur kleine Fehler zu Schulden kommen und zeichneten sich durch bedeutende Vorzüge aus, durch imponirende Kraft, hinreißenden Schwung und feine Nüancirung. Letztere Eigenschaft kam im Vortrage der Choräle zu besonderer Geltung. Manche meinten wohl, das sei „Männergesangverein-Virtuosenstyl". Wir schließen uns diesem Bedenken nicht an, und meinen, daß Bach eines fein abgestuften Vortrages wohl würdig sei, vorausgesetzt, daß Hr. Herbeck ein nächstes Mal hierin nicht weiter geht und auch die Schnelligkeit der Zeitmaße nicht weiter ausdehnt. — Daß dem trefflichen Dirigenten für seine Leistung der allgemeine Dank gebührt, möge schließlich mit voller Ueberzeugung ausgesprochen werden.

Akademie der Musiker-Witwen-Sozietät „Haydn".

Am 20. und 21. März. Programm: Große Messe von Schumann und Musik zu den „Ruinen von Athen" von Beethoven. Solisten: Frl. Tellheim, Hr. Erl, Hr. Mayerhofer. Deklamation: Hr. Lewinsky. Dirigent: Hr. Hellmesberger.

A. S. — Unbeschadet der Verehrung, die wir für Haydn's oratorische Meisterwerke bewahren, können wir es doch nur gutheißen, wenn zeitweilig auch andere Werke, welche der Tendenz dieser Akademie entsprechen, zur Aufführung gebracht werden; denn obgleich dieser Verein als ein Versorgungs-Institut vor Allem auf die Vermehrung seines Fondes Bedacht zu nehmen hat, die Aufführungen der Oratorien von Haydn aber bis nun die sichersten Erfolge in dieser Beziehung garantirten, so mußte zuletzt doch bei einem Vereine von Künstlern auch den Anforderungen der Gegenwart Rechnung getragen und jene Maßregel künstlerischen Stillstandes aufgehoben werden, welche dem Vereine einen exklusiven Standpunkt gegenüber allen übrigen musikalischen Kunstinstituten angewiesen hat. Die Direktion wählte daher diesmal Schumann's große Messe und Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen" zur Aufführung, zwei Werke, von welchen das letztere längere Zeit nicht auf dem Konzert-Programm erschien, das erstere aber in weiteren musikalischen Kreisen so viel wie unbekannt war. In Schumann's Messe finden wir schärfer als anderswo die Individualität und künstlerische Eigenthümlichkeit des Komponisten ausgeprägt, da eben das Feld der Kirchenmusik, unbeirrt von Aeußerlichkeiten, ein kontemplatives Insichversenken begünstigt. Ungeachtet dessen zeigt jedoch die Auffassung des Meßtextes in diesem kirchlichen Tonwerke, wenn auch mitunter abweichend von anderen Komponisten, eine bezeichnende Charakteristik, wie z. B. in dem elegischen Kyrie, in dem tief innigen Sanctus, in dem erhabenen Agnus und dem fugirten Satze des Dona. Allein in Allem ist der Ernst und die Würde vorwaltend, welche profane Effekte verschmäht. In Bezug auf erhebende Wirkung macht sich jedoch vor allem Andern das Offertorium: „Tota pulchra es, Maria", Sopran-Solo mit Orgel und Violoncellbegleitung, als ein reizendes Tonstück bemerkbar.

Der Messe folgte Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen", welche, wie bei den früheren Aufführungen, so auch diesmal sehr beifällige Aufnahme beim Publikum fand, in Folge dessen auch der Derwisch-Chor wiederholt wurde. Das Duett zwischen Sopran und Baß in seiner lieblichen Einfachheit, der große Marsch mit Chor und die Baß-Arie traten wieder besonders wirksam hervor, und waren die Glanzpunkte der Aufführung, welche unter der Leitung des Hrn. Hellmesberger an Präzision und befeuertem Ausdruck wenig zu wünschen übrig ließ, ein Lob, das auch auf die Messe ausgedehnt werden muß, was bei einem aus so verschiedenen Elementen zusammengesetzten Musikkörper, wie hier, doppelt anerkennenswerth erscheint.

Die Soli wurden von Frl. Tellheim und den HH. Erl und Mayerhofer ausgeführt. Ersterer war, besonders in dem Offertorium von Schumann, Gelegenheit geboten, die Frische ihrer Stimme, richtige Intonation und eine verständige Auffassung zu zeigen. Hr. Mayerhofer excellirte in der meisterhaft gesungenen Arie des Oberpriesters von Beethoven. Hrn. Lewinsky muß das Verdienst zuerkannt werden, das verbindende Gedicht von Robert Heller ausdrucksvoll und mit der seiner Deklamation überhaupt innewohnenden Würde vorgetragen zu haben. Das Konzert war sehr zahlreich besucht.

Korrespondenz-Nachrichten.

:/: **Bamberg.** (Direktionswechsel. Musikalisches. Ein Todesfall.) Unsere Theatersaison wurde durch den plötzlichen Tod Königs Max II. vor der gewöhnlichen Zeit rasch geschlossen. — Seit meinem letzten Briefe hatten wir einen Direktionswechsel, indem Hr. Sulzer, vorgeblich wegen zerrütteter Gesundheit seiner Frau, Bamberg verließ, und das Unternehmen an den Komiker Otto Denzin abgab. Wir verlieren in Sulzer einen anständigen Direktor, soliden Geschäftsmann und vortrefflichen Darsteller, und wünschen nur, daß sein Nachfolger mit gleichen Eigenschaften das Institut leiten möge. — Bei dem Direktionswechsel entstand ein Kompetenzstreit zwischen dem Stadtmagistrat und der Harmoniegesellschaft, Eigenthümerin des Hauses, über die Besetzung der Direktionsstelle. Erstere bildete sofort ein Komité für die Theaterangelegenheiten, von welchem allen Ernstes verlangt wird, der neue Direktor soll in der nächsten Saison eine Oper bringen, — was ich nach den hiesigen Verhältnissen für einen reellen Mann als unmöglich halte. — Vom Musikverein kann ich Ihnen zur Zeit noch nichts berichten. Der Karneval und die jetzt folgende Landestrauer hinderten die Fortsetzung seiner Konzerte. Der Liederkranz brachte zu seiner Stiftungs-Feier David's „Wüste" in sehr gelungener Aufführung. — Am 9. März starb dahier Hr. J. Schneider, ein um die Pflege der Musik in Bamberg hochverdienter Herr. Er war ein theoretisch wie praktisch gebildeter feiner Musikkenner, gründete 1835 den Liederkranz und bildete in seinem Hause lange Zeit den Mittelpunkt des hiesigen musikalischen Lebens. Seine Verdienste um die Kunst ehrte der Liederkranz und der Musikverein durch feierliche Betheiligung bei dem Leichenbegängnisse und dem Trauergottesdienste.

♂ **Berlin.** (Novität und Reprise. Solennes Fiasko. Vorstadttheater.) Das im k. Schauspiel zum ersten Male gegebene, nach dem Französischen verdeutschte Lustspiel von Ida Görner: „Unsere Alliirten" wollte sich nur durch einige launige Scenen und das gewiegte Spiel der Darsteller: Frieb, Liedtke und Karlowa, über Wasser halten; dagegen konnte beim besten Willen die vermoderte neueinstudirte Scharteke „Jeder fege vor seiner Thür" nicht zu Ende gespielt werden. Wenn auch die Mitspielenden ihr Möglichstes aufboten, das sonst in den k. Theatern sich so ruhig und geduldig verhaltende Publikum zeigte sich im Innersten verstimmt. Erster Rang und Parquet entleerten unter unharmonischem Getöse das Haus, selbst die bekannte Kaltblütigkeit Döring's schien gebrochen, und der Vorhang hatte unter so bewandten Umständen nichts eiliger zu thun, als über einen verlorenen Abend herabzufallen. Der Intendanz können wir es bei dem Mangel an guten Lustspielen gar nicht verdenken, wenn sie das noch Lebensfähige aus der Vergangenheit wieder in das Repertoir einzuführen sucht, und die letzten Jahre zeigten in der Wahl solcher Neueinstudirungen manchen Treffer. Diesen Wiederbelebungsversuchen wird aber in der Folge unbedingt ein Fiasko folgen, stellt man sie zu häufig an und werden dieselben nicht durch Einsicht und Geschmack dirigirt. — In der Wilhelmstadt hat Gottschall's neueinstudirtes Lustspiel „Pitt und Fox" wieder Theilnahme gefunden; dagegen vermochte das in der Viktoria zum ersten Male aufgeführte fünfaktige Schauspiel: „Der Strandherr und seine Söhne" von G. Horn wenig anzusprechen. Stoff und Charakterzeichnung verrathen geringe dramatische Elemente, die Handlung ist schleppend, obgleich ein Bemühen nach sogenannten theatralischen Effekten nicht zu verkennen ist. Die Darstellung arbeitete mit den ihr gestellten Aufgaben redlich und rang damit einem „gutgesinnten" Zuhörerkreis Beifall und Hervorruf ab. Neu: „Feldkaplan und Lieutenant". Bei Wallner: „Eine leichte Person" (berlinisirt, täglich gegeben.) Bei Meysel: „Die Preußen in Schleswig", „Ein Industrieller", „Stille Liebe mit Hindernissen". Bei Callenbach: „Berliner Kinder in Schleswig". In der Vorstadt: „Das Gebet der Schiffbrüchigen". Gast: Frl. Singer. Bei Kroll: „Mönch und Soldat". Die angeblich „persische" Tänzerin Alexandra Calipoliti hat daselbst nur auf kurze Zeit „Enthüllungen tanzen" lassen können.

? **Kassel.** (Erneuerte Engagements. Gastspiel. Reprisen. Novitäten. „Wildfeuer" in Vorbereitung.) Seit meinem jüngsten Berichte haben sich bedeutende Sorgen unserer Opernfreunde gelegt. Mit dem Abgange des Heldentenors, Hrn. Ferenczy, drohten nämlich auch andere

Verluste und namentlich der unserer Koloratursängerin Frl. Langlois. Bei Hofe entschloß man sich indessen noch in der letzten Stunde das Fräulein mit 400 Thlr. Zulage weiter zu engagiren, während gleichzeitig der Baritonist Hr. Schulze, den der Kurfürst vergangenes Jahr auf seine Kosten zum Studiren nach Berlin sandte, und der erste Bassist Hr. Lindemann in unserem Ensemble verblieben. Hr. Schulze hat zwar noch viel zu lernen, bis er ein rühmenswerther Sänger ist, allein was an Schule zu wünschen übrig bleibt, das ersetzt dieser Künstler vorläufig durch seine Stimme. Wird nun für Frl. Erhartt eine tüchtige Sängerin für das jugendlich-dramatische Fach und für Hrn. Ferenczy nur einigermaßen ein guter Heldentenar gefunden, so dürfen wir uns der Hoffnung hingeben, auch in der nächsten Saison eine so gute Oper zu haben als bisher. Freilich müssen wir dabei noch einen Ersatz für die Soubrette Frl. Barth vorbehalten, da ihre Nachfolgerin, Frl. Höfl, doch noch Manches zu wünschen übrig läßt. Nebst den Opern, „Robert der Teufel", „Hugenotten", „Weiße Frau", „Figaros Hochzeit", gab man jüngst auch zwei Reprisen, nämlich „Die lustigen Weiber" und „Der Wildschütz", sowie eine Novität „Fortunios Lied" von Offenbach. Daraus folgere man jedoch nicht, daß im Einstudiren älterer oder neuerer Opern hier eine große Rührigkeit sei, denn leider hört man Monate davon reden, ehe eine neue Oper heraus kommt, was sich Diejenigen merken mögen, die damit zu thun haben! Im Soubrettenfach gastirte Frl. Panocha aus Stuttgart, eine Dame von angenehmem Aeußern und schönen Manieren im Spiel, doch erschien ihre Stimme krankhaft, in der Höhe von g an äußerst schwach und stets um einige Schwebungen zu tief, so daß ihr Engagement nicht statt fand. — In der Posse tischte man uns „Moses und Propheten" von Jakobsohn mit Musik von Michaelis auf, ein Opus, das seine Wirkung auf die Lachmuskeln nicht verfehlt, jedoch in musikalischer Hinsicht schlecht gewürzt ist. Otto Prechtler's „wohlerzogene Kinder" erfreuten sich einer Wiederholung, begleitet von fortwährender Theilnahme. Neu einstudirt erschien dann das vortreffliche Benedix'sche Lustspiel „Das Lügen", sehr gut gegeben. Als Novität sahen wir im Lustspiel „Im Wartesaal erster Klasse" von Hugo Müller, eine hübsch angelegte und wirksame, nur höchst unwahrscheinliche Bluette. Frl. Harke und Hr. Osten, die einzigen Darsteller des Stückes, spielten indessen so wirksam, daß man alles Unwahrscheinliche immerhin für möglich halten konnte. Von größeren Novitäten steht, wie wir hören, das neueste Drama von Friedrich Halm, „Wildfeuer", in Aussicht und wird bereits einstudirt. Uebrigens sind uns auch im Schauspiel einige wesentliche Kräfte erhalten: Hr. Osten, für erste Heldenpartien, und Frl. Bernardelli für ernste Liebhaberinnen. Daß auch Hr. Ulram, der Heldenvater, wieder engagirt wurde, halten wir für keinen großen Gewinn. Bei all dem, daß hauptsächlich das Damenpersonal im Schauspiel ziemlich komplet ist, möchte jedoch die Intendanz bald in Verlegenheiten gerathen, wenn anders sie in der Rollenvertheilung gerecht sein will; denn Frl. Harke, die erste tragische Liebhaberin und für dieses Rollenfach noch länger engagirt, wird doch nachgerade für Rollen wie Julia ꝛc. etwas zu alt, und Frl. Bernardelli, die darin folgen könnte, hat für uns noch nicht die genügende Ausbildung dazu, namentlich fehlt ihr noch eine gediegene poetische Auffassung, um dergleichen Rollen auch in ihrer idealen Seite zur Geltung zu bringen. Und wie störend dieser Mangel ist, sahen wir an Frl. Räder im „Sommernachtstraum", der man den Oberon zugetheilt hatte, ohne daß die Darstellerin auch nur eine Spur richtiger Auffassung verrieth.

Kleine Chronik.

Das zwanzigste und letzte Gewandhauskonzert vom 17. März führte Händel und Beethoven vor. Von Händel wurde die „Cäcilien-Ode" (für Soli, Chor und Orchester) und von Beethoven die neunte Symphonie gegeben.

Musikalische Kunstausstellungen. Die „Niederrheinische Musikzeitung" bringt einen Vorschlag zur Bildung eines allgemeinen deutschen Musikvereins. Seine Hauptaufgabe sollte sein, fünf bis sechs Konzert-Institute und drei bis vier Bühnen in Deutschland behufs eines Konzertes oder einer Opernvorstellung jährlich aus seinen Geldmitteln so zu unterstützen, daß sie sich unter Garantie der Deckung des Abganges bei den Einnahmen durch den Verein zur Aufführung derjenigen neuen Werke verpflichteten, welche ihnen von der Direktion des Vereins dazu empfohlen würden, wodurch der Antragsteller für die Tonkunst das erreichen zu können hofft, was die Ausstellungen auf den Gebieten der bildenden Kunst leisten: das Neue dem Publikum zugänglich zu machen, wovon diesem jetzt Vieles oft des Besten gänzlich unbekannt bleibe.

„Die Martinswand" heißt ein lyrisch-dramatisches Gesangstück für Soli, Chor und Orchester von A. Zur Rieden, welches vor Kurzem in Duisburg aufgeführt wurde und in der „Niederrheinischen Musikzeitung" sehr beifällig besprochen wird.

Zur Shakespearefeier veranstaltet die Philharmonic Society in London am 18. April ihr drittes Konzert, dessen Programm aus Musikstücken bestehen wird, welche für Shakespeare'sche Werke geschrieben oder von solchen veranlaßt wurden.

In Schwerin kam Immermann's „Andreas Hofer" zum Geburtstage des Großherzogs bei festlich dekorirtem Hause zur Aufführung, welcher ein Prolog von G. zu Putlitz vorausging. Eben dort wurde eine Oper „Claudine", von Graf Hochberg, einem jungen Mann von kaum zwanzig Jahren, mit dem Göthe'schen Text „Claudine von Villa Bella", aufgeführt. Der Erfolg der ersten zwei Akte war ein sehr günstiger, der dritte sprach weniger an.

Zum Plautini'schen Lustspiele „Die Menächmen", das am Berliner Uraniatheater in lateinischer Sprache zur Aufführung kam, wurden von Taubert vier Oden des Horaz komponirt und von Akademikern gesungen.

Franz Liszt hat die Komposition eines Oratoriums begonnen, dem die Legenden über das Leben des heil. Franz von Assisi zu Grunde liegen. Im Juni soll er nach Deutschland zurückzukehren beabsichtigen.

Im Künstlerverein zu Bremen kam in dem Cyklus von musikalischen Abenden, die sich mit Komponisten der Gegenwart beschäftigen, jüngst auch Johannes Brahms an die Reihe, nachdem Gade und Rubinstein vorausgegangen waren. Nach dem an diesen Abenden herrschenden Brauche wurden die Zuhörer zunächst mit dem Leben und der künstlerischen Entwicklung des Komponisten näher bekannt gemacht, worauf durch Mitglieder des Vereins das Klavierquartett von Brahms in G-moll op. 25 und dessen Sextett zur Ausführung kamen. Einige Wochen vorher war in einem Konzerte die Orchester-Serenade in D-dur op. 11 gespielt worden.

Eine „petite messe solennelle" von Rossini, das neueste Werk des berühmten Meisters, ist in Paris in einem Privatkreise unlängst zum ersten Mal gesungen worden. Die Komposition wird verschiedenartig beurtheilt. Sie enthält, wie man vernimmt, neben manchen äußerst unheiligen Motiven und trivialen Formen, auch Züge von schöner Erfindung und würdiger Stimmung. Die Soli wurden von den Schwestern Marchisio, den HH. Gardoni und Agnesi gesungen. Unter den Zuhörern befanden sich Auber, Meyerbeer, Carafa, Mario, Duprez u. s. w.

Der Pianist Hr. Tausig hat in Pest Unannehmlichkeiten gehabt, weil er in seinem Konzerte, nachdem man ihn wiederholt gerufen hatte, den Rakoczy-Marsch zugegeben. Er mußte schließlich „wegen Programm-Ueberschreitung" Strafe zahlen. Auch ein Zeichen der Zeit, wenn die musikalische Tendenzklauberei wieder in Schwung kommt.

In Prag soll Direktor Wirsing das Theater mit Goethe's „Faust" eröffnen, worin Hr. Hanstein den Faust, Hr. Kühns den Mephisto, Frl. Keßler das Gretchen, Fr. Frey die Martha geben wird. Als zweite Vorstellung wird „Robert der Teufel" genannt.

Die Tonkünstler-Gesellschaft in Frankfurt a. M. feierte am 14. März den 68. Geburtstag ihres Gründers Karl Gollmick, wobei es, wie von Theilnehmern versichert wird, äußerst gemüthlich hergegangen sein soll. Wortführer waren die HH. Ignaz Lachner (Präses der Gesellschaft), August Bohl und Anton Suppus. Hr. Gollmik las dabei eine „Selbstschau".

Lokales.

Die letzte Novität in der Josefstadt vor Ostern. — „Zwei von Belgien", „Bilder aus dem Wiener Volksleben" von O. F. Berg, Musik von J. Hopp — gehört entschieden zu dem Schwächsten, was der genannte Autor bis jetzt geschrieben hat. Hr. Berg mißbraucht mehr und mehr sein anerkanntes, von Publikum und Kritik schon oft über die Maßen gehätscheltes Talent. Dieses besteht in einem reichen Fond an guten und schlechten Witzen, an drastischen Einfällen und schlagenden Redensarten, ferner in einer unbestreitbaren Gewandtheit, einzelne Scenen, „Bilder aus dem Volksleben", vermittelst scharfer Gegensätze und eines lebendigen Dialogs wirksam zusammenzustellen. Auf den Zusammenhang des ganzen Stückes ist Hr. Berg fast niemals bedacht und mit der Wahrscheinlichkeit pflegt er es auch nicht genau zu nehmen. Diesmal aber übersteigt die innere wie die äußere Unwahrheit seines Stückes alle Grenzen. In Bezug auf Letzteres verweisen wir auf das erste und letzte Bild, auf die ganz unmögliche Scene mit dem kleinen Kinde und auf das Verweilen des Kranawetter im Bett des Blessirten, auf die Arretirungs-Geschichte im zweiten Bild des zweiten Aktes u. s. w. Innerlich unwahr, in ihrem Kerne faul und verwerflich nennen wir aber das sichtliche Bestreben, die liederliche Blumenmacherin und Debardeuse Julie gegenüber einer redlichen Fiakersfamilie als achtungswürdig hinzustellen, während doch das Meiste, was jene thut und spricht, höchstens auf Nachsicht Anspruch hat. Das heißt die Rechtsbegriffe des Volkes verwirren, nicht aber aufklären. Daß in der toll zusammengewürfelten Scenenreihe der Gelegenheits-Patriotismus nur ziemlich nebenbei kultivirt wird, mag Hr. Berg vor den gegenwärtigen Kriegs-Enthusiasten, — daß seine politischen Redensarten aber sich diesmal gar bis auf eine direkte grobe Schmeichelei für den Hrn. Staatsminister erstreckten, das mag er vor seinem „liberalen" Gewissen verantworten. — Gespielt wurde eher schlecht als gut. Außer dem stets eifrigen und wirksamen Jungwirth und Hrn. Leuchert als preußischer Witz-Zielscheibe wüßten wir Niemand zu nennen, der über die Mittelmäßigkeit gewesen wäre. Hr. Schneider befand sich sogar tief unter diesem Niveau. Mehrere hatten nicht memorirt. Das Publikum nahm das Stück nur in einigen Theilen günstig auf. Manche Scene erregte Widerspruch, manche wurde applaudirt. Hr. Berg lauerte wieder hinter den Koulissen, um auf den leisesten Wink des Publikums zu erscheinen.

Am Ostermontag wird die Burg mit „Don Karlos", die Oper mit „Freischütz" eröffnet, an der Wien gibt man „Schafhaxl", in der Josefstadt „Zwei von Belgien", im Thaliatheater „Lokalsängerin und Postillon", im Carltheater „Oesterreicher in Schleswig", „Zu treu", „Mannschaft an Bord".

Repertoir des Burgtheaters. Montag 28. März: „Don Karlos" — 29.: „Die Kinder des Königs" — 30.: „Eine vornehme Ehe" — 31.: „Griseldis" — 1. April: „Das Gefängniß" — 2.: „Die Kinder des Königs" — 3.: „Ein Wintermärchen" — 4.: Geschlossen.

Hofschauspieler Lewinsky hält am 3. April, halb 8 Uhr Abends im Musikvereinssaale eine Vorlesung, deren Programm ausschließlich aus Gedichten von Robert Urban besteht. Der Reinertrag ist der Schillerstiftung gewidmet.

Die italienische Saison soll am 1. April mit „Othello" eröffnet werden.

Von „Beethoven's Leben" von Ludwig Nohl ist so eben hier bei H. Markgraf der erste Band erschienen, welcher die Jugendperiode von 1770—1792 behandelt.

Briefkasten. 19. — 25. März: T. U. in Zürich: Erhalten, das Gewünschte bereits besorgt. — F. L. in Bamberg: Wird brieflich beantwortet. — F. in Prag: Erhalten. — K. G. in Frankfurt a. M.: Mit den nothwendigen Aenderungen benützt. — F. D. in Weimar: In nächster Nr. — H. R. Für diese Nr. zu spät eingetroffen.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 14.

Zehnter Jahrgang

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

2. April 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer & Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Wiener Operntheater.

1863—1864.

Uebersicht der Leistungen.

Die negativen Resultate der eben verflossenen Opersaison liegen deutlich vor. Ein Novitäten-Unicum — Offenbach's „Rhein-Nixen" — bildet die einzige operistische Ausbeute von Belang; von länger nicht gegebenen Opern kam gleichfalls nur ein bescheidenes Exemplar — Halévy's „Musketiere der Königin" — zur Wiederaufnahme, und von Opern, die etwa ein Jahr nicht gegeben worden, wurden nachstudirt und theilweise neu besetzt: „Oberon", „Der Postillon von Lonjumeau", „Lucrezia Borgia", „Die Stumme von Portici", „Der Prophet". Das sind die vollständig aufgezählten Ruhmesthaten einer neunmonatlichen Opernsaison in der Haupt- und Residenzstadt Wien. Um das zu erreichen, zahlen die Steuerpflichtigen dem Staate jährlich wohl an die 200,000 Gulden und außerdem, wenn sie's mit eigenen Ohren hören wollen, ein theures Eintrittsgeld. Um das zu erreichen, sind im Personal manche Fächer dreifach besetzt und werden viele Tausende von Gulden an die Akquisition einzelner Stimmen oder an die Erhaltung routinirter Mittelmäßigkeiten gewendet. Um das zu erreichen, fungiren am Operntheater: drei Kapellmeister, drei Orchesterdirektoren, zwei Korrepetitoren, ein General-Chorführer, ein Regisseur-ähnlicher Inspizient, ein Ober-Regisseur, ein gesangskundiger artistischer Direktor, ein literaturkundiger Sekretär und ein salonfähiger Oberstkämmerer mit permanentem hofräthlichem Beirath!!

Wir zweifeln nicht, daß es nur der Vereinigung so vieler Mittel, und so vieler auserlesener Persönlichkeiten bedurfte, um das obige denkwürdige Resultat einer Novität und einer überdies ziemlich unwichtigen Reprise zu erzielen, und in einigen anderen schon studirten Opern ein Paar Neubesetzungen vorzunehmen. Jede glanzvolle Leistung will ihre speziell befähigten Naturen, jede Riesenarbeit ihren Herkules.

Und dennoch finden so edle und fruchtbringende Bestrebungen keine Anerkennung, keinen Dank, ja nicht einmal andere als offiziös bestallte Vertheidiger. Nicht eine Stimme unter den wenigen unabhängigen Musikkritikern vermag es, nicht eine aus den Reihen der . . . Uebrigen wagt es, diese Vertheidigung zu übernehmen; wer nicht verdammen will, der schweigt; wer nicht schweigen darf, sieht sich genöthigt zu verdammen. Wir Undankbaren, was wollen wir denn noch mehr, als drei ganze neue Akte von Offenbach und drei ganze wiederaufgenommene Akte von Halévy?! Macht das denn nicht — in neun Monaten — für jedes Vierteljahr ein angestrengtes Studium von einem neuen und einem alten Akte?! Und wir sind noch nicht, noch immer nicht zufrieden?!

Zur Steuer der Wahrheit muß freilich gesagt werden, daß die Direktion des Operntheaters Einiges mehr als das von ihr Geleistete — versprochen und eine klassische Oper sogar „vorbereitet" hatte. Die Liste des Versprochenen ist aber schon seit undenklichen Zeiten in jenen Regionen weit umfangreicher, als die Liste des wirklich Gegebenen, es verlieren somit selbst die großartigsten Versprechungen und In-Aussichtnahmen an Reiz, vornehmlich an dem Reiz der Neuheit.

Auch war es eine im vorhinein bekannte Sache, daß sich die leitenden, resp. die ausführenden Kräfte des Operntheaters außer Stande fühlten, Richard Wagner's „Tristan und Isolde" aus dem Partiturzustande in die gesungene Wirklichkeit zu übertragen *) Daß mit der Aufführung der oftgenannten und nie gehörten Oper eines hiesigen jungen Komponisten auch diesmal nicht Ernst gemacht werden würde, das konnte man eben so gut voraussehen, wie man den Hinweis auf ein Marschner'sches Werk wohl lediglich als eine Lockspeise für die speziellen Bewunderer dieses deutschen Alt-Romantikers ansehen durfte. Es stellt sich somit heraus, daß die „geschätzte" Direktion in diesem Jahre sich nicht einmal so weit angestrengt hatte, etwas Neues zu versprechen, geschweige denn, abgesehen von dem genannten Unicum, etwas dergleichen zu leisten.

Bleibt also die Vorbereitung der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis", eine Vorbereitung welche vom Frühherbst bis Weihnachten gedauert hat, um endlich zu dem Resultate zu gelangen, das Vorbereitete ... auf die nächste Saison zu verschieben Wir wissen, daß die Direktion sich vielfach mit den Unpäßlichkeiten der Mitglieder und mit den außerordentlichen Beurlaubungen im Juli und August zu decken sucht. Was nun letztere betrifft, so hätte, wie uns dünkt, weit eher die Kritik ein Recht der Direktion den Mißbrauch mit den Beurlaubungen vorzuwerfen, als es der Direktion ansteht, diesen Mißbrauch als eine Entschuldigung anzuführen. Im begreiflichsten Falle wäre dies auch nur eine Entschuldigung der Unterdirektion, die eine Anklage gegen die Oberdirektion in sich schlöße, während wir Kritiker gar nicht verpflichtet sind auf die zarten Beziehungen, die diese Unterscheidung möglich machen, einzugehen. Wie dem übrigens auch sei, wenn einige Mitglieder weiter als nöthig und wünschenswerth beurlaubt waren, so wußte man dies jedenfalls lange voraus, man konnte also auch lange voraus darauf bedacht sein, während der Sommer- oder Urlaubs-Monate, d. h. während der ersten 6—8 Wochen mindestens eine Novität oder eine Reprise vorbereiten, mit Benützung des aktiv vorhandenen Personals. Aktiv vorhanden waren aber im Juli: die Damen Fabbri-Mulder, Krauß, Tellheim, Kropp, Destinn und Bettelheim, die HH. Erl, Walter, Dalffy, v. Bignio, Hrabanek, Schmid, Mayerhofer, also quantitativ jedes Fach mindestens doppelt besetzt, nebst den HH Kapellmeistern Proch und Dessoff. Wenn dieses Personal als befähigt erachtet wurde, die wichtigsten Repertoir-Opern (Mozart, Meyerbeer u. s. w.) zur Aufführung zu bringen, so konnte dasselbe eben sowohl zur relativ genügenden Besetzung einer neuen oder neu in Scene gesetzten Oper verwendet werden. Vom August an aber waren auch bereits die Damen Wildauer und Dustmann, etwas später Frl. Liebhart, dann Hr. Draxler, und im September die HH. Beck und Ander (letzterer nur durch Unwohlsein noch circa zwei Wochen aufgehalten) in Thätigkeit. Demungeachtet aber erlebten wir erst am 4. Oktober die Wiederaufnahme der „Musketiere" (besetzt, mit Ausnahme einer Rolle, durch Mitglieder, die schon vom 1. Juli an aktiv waren) und erst am 4. Februar die erste und einzige Novität!

Krankheiten! Das ist das große Wort, welches die Vertheidigungsfeder der Operndirektion in der „Wiener Abendpost" nicht sehr gelassen, wohl aber sehr oft ausspricht und zwar mitunter in sehr ärgerlich anklägerischem Tone. Nun weiß aber die Welt, die Theaterwelt zum mindesten, daß es zweierlei Krankheiten beim Theater gibt: die wirklichen und die ... Theaterkrankheiten. Man weiß aber auch, daß letztere durch ein kluges Benehmen der Direktion, wenn es zwischen Strenge und Nachsicht die richtige Mitte hält, bis auf ein Minimum reduzirt werden können. Die Hauptsache dabei wird immer sein, daß man keine Protektion walten läßt. Es liegt hier viel in der Hand der Leitung, — welche freilich durch wirkliche andauernde Krankheiten viel beschäftigter Mitglieder ohne alles Verschulden in die größte Verlegenheit gerathen kann. Wenn wir nun aber das Unpäßlichkeits-Verzeichniß des Theaterzettels Revüe passiren lassen, so finden wir kein anderes längeres Unwohlsein eines Mitgliedes verzeichnet, als das des Hrn. Ander, der nach Beendigung seines Urlaubs krankheitshalber erst am 15. September auftreten konnte. Sonst ist während der ganzen Saison unseres Wissens Niemand so nennenswerth krank gewesen, daß dadurch das Einstudiren neuer oder lange nicht gegebener Werke hätte vereitelt werden können *). Wenn also

*) Die „Recensionen" hatten bereits am 8. Mai v. J die Nachricht gebracht, „Tristan und Isolde" sei definitiv zurückgelegt. Darauf versicherte ein offiziöses Dementi, die Oper sei nur auf die nächste Saison verschoben Diese Saison ist nunmehr abgelaufen, — und — wer hat Recht gehabt?

*) Das längere Unwohlsein des Frl. Liebhart fällt an den Schluß der Saison, wo längst an keine Novität oder Reprise mehr gedacht wurde.

auch die Schonung, die Hr. Ander beanspruchte, durch einige Wochen die Proben zur „Iphigenie“ und zu den „Rhein-Nixen“ verzögerte *), so hätte doch, wie uns dünkt, die Zeit von 6—7 Wochen nach der Aufführung der „Rhein-Nixen“ zum endlichen Herausfördern der „Iphigenie“, die ja schon ziemlich vorbereitet war, genügen sollen. Wenn aber auch die Aufführung des Gluck'schen Werkes den Wiederholungen des Offenbach'schen zum Opfer fallen mußte, so ist dies allein noch immer kein triftiger Grund für die leider konstatirte Stagnation überhaupt. Das Unwohlsein des Hrn. Ander, welches ihn übrigens nicht gehindert hat, die einzige neue Tenorpartie der Saison durchzuführen, konnte doch noch weniger die HH. Walter und Wachtel hindern, ihrerseits eine oder die andere neue Rolle ihrem Repertoir beizufügen. Die Vernachlässigung in dieser Beziehung ist daher größtentheils, wenn nicht einzig und allein, der Saumseligkeit oder ungeschickten Eintheilung seitens der unmittelbar leitenden, der widerspruchsvollen Energielosigkeit und dem Mangel an künstlerischem Verständnisse seitens der mittelbar leitenden Kräfte zuzuschreiben. Daß jedes Repertoir einer jährlichen Auffrischung durch Novitäten und Reprisen dringend bedarf, diese elementare Wahrheit ist schon so oft und eindringlich an dieser Stelle gepredigt worden, daß eine weitere, ausführliche Erörterung nicht mehr vonnöthen ist. Eben so ist die Klage über die geringe Produktion der Gegenwart und das Veraltet-sein der klassischen Opern schon hinlänglich oft auf das richtige Maß zurückgeführt worden. So wenig Bedeutsames in der Oper auch geleistet wird, das relativ Beste aus diesem Wenigen soll immerhin zur Kenntniß des Publikums gebracht werden, das ist die Schuldigkeit einer Operndirektion. So gut man bei Offenbach eine Oper bestellen konnte, so gut konnte man in derselben Saison auch einheimische Komponisten durch Aufführung ihrer Werke fördern, so gut konnte man es mit Hiller's „Katakomben“, mit den neuen Opern von Richard Wüerst, Gustav Schmidt, Max Bruch u. v. A., desgleichen mit den neueren französischen Erzeugnissen versuchen. Was vollends die Reprisen anbetangt, so würden — das ist so selbstverständlich, daß nur allein unsere Opernleitung es nicht zu fassen vermag — Gluck, Mozart („Idomeneo“), Cherubini, um nur der Meister ersten Ranges zu gedenken, wohlverstanden in passender Auswahl, sorgsamer Bearbeitung und stylgemäßer Darstellung, für unser Opern-Repertoir die köstlichste Ausbeute liefern, auf den Geschmack unseres Publikums den wohlthätigsten Einfluß üben, unsern Sängern die schönsten Anlässe zum Studium der gediegenen Opernliteratur und zur Geltendmachung ihrer musikalisch-dramatischen Fähigkeiten darbieten.

Daß Letzteres — das Anrecht jedes einzelnen Mitgliedes auf entsprechende Beschäftigung — von der Direktion in ihrer gedankenlosen Konsequenz durchaus vernachlässigt wird, gerade das betrachten wir als einen der wundesten Flecke in unserem Opern-Organismus. Entsprechend nennen wir aber nur die Beschäftigung, die dem Einzelnen Gelegenheit gibt, sich dem Publikum von seiner besten Seite zu zeigen, seine stärksten Eigenschaften herauszukehren und als eifriges Einzelglied die Gesammtwirkung zu unterstützen. Dies erreicht man dadurch, daß man im ständigen Repertoir möglichst wenig alterniren läßt, und jede Rolle mit dem Mitgliede besetzt, welches am besten dafür paßt, daß man aber auch für neue Partien sorgt, in denen sich einzelne Mitglieder möglichst auszeichnen können. Das Alterniren hat unstreitig seine praktischen Vortheile, denn die doppelte oder dreifache Besetzung einer Rolle ermöglicht manche Aufführung, die sonst wegen Unpäßlichkeit oder Weigerung eines Mitgliedes unterbleiben müßte. Das Alterniren wirkt aber auch schädlich, in so fern es Rivalitäten weckt, die nur zu äußerlichem Einander-überbieten führen, in so fern es im Publikum eine frivole Neugier weckt, die sich auf die Unterschiede der einzelnen Leistungen statt auf den eigentlichen Gehalt derselben richtet, in so fern endlich durch das häufige Wechseln der Vertreter einer Rolle das Ensemble beinträchtigt wird, denn Jeder singt und spielt doch mindestens in Kleinigkeiten anders als sein Kollege, die Uebereinstimmung mit den Mitspielenden, mit Chor und Orchester wird somit fühlbar erschwert. Ueberdies kann man in den meisten Fällen doch nur sagen, daß die betreffende Partie sich für den Einen besser eigne als für den Andern, — und demgemäß sollte auch besetzt werden, damit Jeder hübsch bei seinem Leisten bleibe. Wir geben Ausnahmen gerne zu, wünschten aber, daß an der Regel besser festgehalten würde. Vollends aber bedauern wir

*) Ein genialer Einfall war es jedenfalls, die HH. Ander und Beck mit den Proben zur Offenbach'schen und zur Gluck'schen Oper gleichzeitig zu überbürden, wodurch dann beide Opern verzögert, die eine ganz unmöglich gemacht wurde

unsere Sänger, daß sie wegen Mangel an neuen Partien, aus ihren Raouls, Roberts, Manricos, ihren Leonoren, Valentinen, Agathen, ihren Marcels und Bertrams nicht herauskommen. Das muß nothwendig einen Stillstand in der Entwicklung ihrer künstlerischen Eigenschaften hervorbringen. War unser musikalisches Publikum nicht allgemein überrascht, als neulich, am Chardienstage, Hr. Walter den Bach'schen Evangelisten so musterhaft stylgemäß vortrug? Hr. Walter hat eben in den letzten Jahren namentlich in der Vokalisation bedeutende Fortschritte gemacht. Er bewährt diese Fortschritte auch im Operntheater, aber nur in längst von ihm und Andern gehörten Partien, die ihm überdies nicht alle zusagen, wie denn auch der Olivier in den „Musketieren“ ihm nicht in der Stimme lag. Mit mancher ihm gut liegenden und zusagenden neuen Partie, etwa aus dem altdeutschen oder altfranzösischen Repertoir, hätte Hr. Walter einen bedeutenden Erfolg haben können, während er jetzt nur so beiläufig mitsingt wie die Andern. Und wie wird Frl. Bettelheim am Operntheater behandelt? Was ist geschehen seit zwei Jahren, um diese prachtvolle Stimme, verbunden mit so viel Eifer und richtigem Verständnisse, geltend zu machen und glänzen zu lassen? Die Bertha in den „Musketieren“ wurde ihr zugetheilt, die Azucena muß sie singen, die man schon so vielfach und so vorzüglich gehört, in den kleinsten Rollen muß sie mitwirken und thut es auch stets mit gleicher Sorgfalt, — aber nicht eine Oper ist bisher aufgeführt worden, welche uns Frl. Bettelheim in einer für sie besonders dankbaren, und für uns neuen Partie vorgeführt hätte, als Beweis, daß die Direktion die Kräfte, die sie besitzt, auch kennt und sie zu verwerthen weiß. Selbst für das anscheinend protegirte Frl. Destinn geschieht eigentlich nichts Günstiges, nicht das Rechte; denn wenn man sie die Ortrud, Azucena, Fides singen läßt, so kompromittirt man sie mehr, als man sie hebt, — während auch sie durch bescheidene, aber speziell für sie passende Beschäftigung gehoben werden könnte. Desgleichen wird es auch mit Frl. Tellheim gehen. Zuerst läßt man die Anfänger unbeachtet, dann zieht man sie plötzlich an's Tageslicht, nicht weil sie reif sind, sondern weil ein Zufall gerade eine Rolle vakant werden läßt, und dann läßt man sie ohne reifliche Vorbereitung Partien singen, die ihnen zu schwer sind. Und was ist in dieser Saison für unsere lebendigsten Darstellungskräfte, für Fr. Dustmann, Frl. Wildauer, Hrn. Ander und Hrn. Beck geschehen? Für Erstere gar nichts, für die Letzteren die Zutheilung jener flachen Partien in den „Rhein-Nixen“. Hr. Wachtel hat in keiner neuen Oper gesungen, die beiden Bassisten Draxler und Schmid haben keine neuen Rollen bekommen, der tüchtige Mayerhofer auch nur eine schlechte in den „Rhein-Nixen“; der hoffnungsvolle Vignio ward in einer französischen Spielrolle blamirt, — kurz nicht ein Mitglied des Sängerpersonales hat Ursache am Schluß der Saison seiner Direktion für die ihm zu Theil gewordene Beschäftigung dankbar zu sein. Wenn aber dann die Direktion über die geringe Willfährigkeit der Mitglieder klagt, — so darf man diese wohl entschuldigen, denn woher sollte, unter einer so verwahrlosten und verwahrlosenden Leitung, die Willfährigkeit kommen? Etwas muß für den Ehrgeiz des Schauspielers gethan werden, sonst verkümmert er oder wird schwierig.

Wie für den Einzelnen, so wird aber auch für's Ganze, für's Zusammenwirken, für's Ensemble nichts gethan. Noch immer hat das Operntheater keinen Regisseur und keine Autorität für den Gesangsvortrag. Mehrere unserer Sänger haben Sinn und Geschick für stylgemäßen Vortrag, — sie erhalten aber nicht die richtige Anleitung. Die Kapellmeister haben in der Regel nicht viel Sinn dafür, sind auch mehr mit dem Orchester beschäftigt, die Klavierproben dienen mehr nur zum Auswendiglernen der Partien, Hr. Salvi, der im Anfang seiner Direktionskarrière einige Anlagen zur passenden Verwendung und Behandlung der Stimmen verrieth, scheint auch dies nicht mehr zu vermögen, oder keine Autorität zu haben. Und so trifft es sich, daß einige Vorstellungen gut klappen, wie z. B. der „Postillon“, wo die Mitwirkenden an ihrem Platze sind und ihnen Lust und Talent zu Gebote steht, während in der Mehrzahl der abgespielten Repertoir-Opern der Erfolg der Einzelleistungen von der momentanen Disposition der einzelnen Kehlen und Gemüther abhängig bleibt, das Ensemble aber, namentlich die Scenirung vielfach gegen den guten Geschmack, gegen Vernunft und Wahrscheinlichkeit verstößt und in Bezug auf sinngemäße Ausstattung oft Alles zu wünschen übrig läßt. *)

*) Der Beweis ist in d. Bl. — mit Bezug auf Opern wie „Don Juan“, „Figaro“, „Hugenotten“, „Robert“ u. v. a. schon mehrfach wiederholt worden und kann nach Bedürfniß noch wiederholt werden.

Entschieden besser ist in dieser Beziehung das **Ballet** bestellt. Ihm wendet sich alle Sorgfalt der Ausstattung zu, ihm gebührt die Anerkennung, daß es nicht blos durch Einzelkräfte, wie Frl. **Couqui**, Frl. **Friedberg**, die HH. **Price** und **Frappart**, sondern auch durch ein kompaktes, wohlgegliedertes Ensemble wirkt. Mit dem Balletstyl sieht es allerdings traurig aus, der feine Geschmack ist hier längst nicht mehr zu Hause und die mimische Kunst wird, namentlich im Damenpersonale, arg vernachläßigt. Alles wird der Schnelligkeit und der mitunter wenig anständigen Sprungfertigkeit geopfert. Wer aber von Theatersachen etwas versteht und lebendigen Antheil nimmt an Theaterleistungen als solchen, wird immerhin bei einem hiesigen Ballet jene Befriedigung empfinden, die dem Kundigen allemal das tüchtige, eifrige **Zusammenwirken** gewährt, wo Einer für Alle und Alle für jeden Einzelnen einstehen. Diese Eigenschaft aber bethätigt unser Ballet bis zur Unermüdlichkeit, und dieser Eigenschaft wegen — die auch der Leitung desselben durch den Balletmeister **Telle** und den Musikdirektor **Strebinger** Ehre macht, — verdient es eine Anerkennung, deren die Oper **nicht** theilhaftig werden kann, denn in der Oper kann bei dem besten Willen der Einzelnen, bei so schmählicher, systemloser, ja oft völlig verwirrender Leitung, **nichts wahrhaft Tüchtiges** als **Gesammtleistung** heraustreten.

Statistisches Verzeichniß.

1. Juli 1863 — 31. März 1864.

An den 259 Spielabenden haben 192 Opern- und 67 Ballet-Vorstellungen stattgefunden.

Aufgeführt wurden 38 Opern, darunter 1 **neu**, 1 **neueinstudirt***) und 12 Ballette, darunter 1 **neu**, 1 **neueinstudirt**.

Opern-Repertoir.

Adam:	„Der Postillon von Lonjumeau" (nachstudirt)	14 Mal.
Auber:	„Die Stumme von Portici" (nachstudirt)	7 „
Balfe:	„Die Zigeunerin"	2 „
Beethoven:	„Fidelio"	5 „
Bellini:	„Norma"	3 „
Boieldieu:	„Die weiße Frau"	5 „
David:	„Lalla Rookh"	4 „
Donizetti:	„Lucrezia Borgia" (nachstudirt)	4 „
„	„Belisar"	1 „
„	„Linda von Chamounix"	3 „
„	„Lucia von Lammermoor"	3 „
„	„Dom Sebastian"	3 „
Doppler:	„Wanda"	1 „
Flotow:	„Alessandro Stradella"	7 „
„	„Martha"	4 „
Gounod:	„Margarethe"	7 „
Halévy:	„Die Jüdin"	7 „
„	„Die Musketiere der Königin" (**neueinstudirt**)	5 „
Kreutzer:	„Das Nachtlager in Granada"	3 „
Marschner:	„Hans Heiling"	3 „
Meyerbeer:	„Robert der Teufel"	12 „
„	„Die Hugenotten"	11 „
„	„Der Nordstern"	1 „
„	„Der Prophet" (nachstudirt)	3 „
Mozart:	„Die Zauberflöte"	4 „
„	„Don Juan"	6 „
„	„Die Hochzeit des Figaro"	1 „
Offenbach:	„Die Rhein-Nixen" (**neu**)	7 „
Rossini:	„Wilhelm Tell"	6 „
Spohr:	„Jessonda"	3 „
Verdi:	„Der Troubadour"	13 „
„	„Hernani"	4 „
„	„Rigoletto"	2 „
Wagner:	„Lohengrin"	6 „
„	„Der fliegende Holländer"	5 „
Weber:	„Der Freischütz"	6 „
„	„Oberon" (nachstudirt)	5 „
„	„Euryanthe"	4 „

Opern-Personal.

Sängerinnen.

1849.	Frl. **Wildauer**	sang	46	Mal	in	12	Partien.
1852.	Frl. **Liebhart**	„	48	„	„	14	„
1857.	Fr. **Dustmann**	„	48	„	„	14	„
1859.	Frl. **Krauß**	„	51	„	„	17	„
1861.	Frl. **Destinn**	„	55	„	„	12	„
1861.	Frl. **Bettelheim**	„	60	„	„	14	„
1862.	Frl. **Tellheim**	„	41	„	„	10	„
1863.	Frl. **Kropp**	„	12	„	„	8	„

*) In voriger Saison, welche 314 Spielabende hatte, kamen 46 Opern, darunter 2 **neu**, 3 neueinstudirt und 3 nachstudirt zur Aufführung. Von diesen 46 Opern entfielen heuer 15, nämlich „Die Ballnacht", „Die Nachtwandlerin", „Der Wasserträger", „Maria von Rohan", „Die Regimentstochter", „Der Liebestrank", „Die Dorfsängerinnen", „Iphigenie auf Tauris", „Czar und Zimmermann", „Das Glöckchen des Eremiten", „Templer und Jüdin", „Weibertreue", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Die Verschwornen", „Tannhäuser".

Sänger.

1838.	Hr. Erl	sang	30	Mal in	11 Partien.
1840.	Hr. Draxler	„	42	„ „	16 „
1845.	Hr. Ander	„	41	„ „	13 „
1854.	Hr. Beck	„	49	„ „	14 „
1854.	Hr. Mayerhofer	„	96	„ „	25 „
1855.	Hr. Schmid	„	60	„ „	17 „
1856.	Hr. Walter	„	71	„ „	22 „
1858.	Hr Hrabanek	„	73	„ „	22 „
1862.	Hr. Neumann	„	47	„ „	9 „
1863.	Hr. Dalfy	„	32	„ „	6 „
1863.	Hr. v. Bignio	„	23	„ „	9 „
1862.	Hr. Wachtel	„	51	„ „	12 „

Kleinere Partien fingen Frl. Keller, Köhler, Koudelka, die HH. Bähr, Campe, Kreutzer, Koch, Lay, Willem u. A.

Kapellmeister.

Hr. Proch hatte 10 Opern, Hr. Esser 13, Hr. Dessoff 15 zu dirigiren. Außerdem supplirte je einer dieser Herren, wenn einer von ihnen krank oder beurlaubt war.

Ballet-Repertoir.

Borri:	„Karnevals-Abenteuer in Paris" . .	5 Mal.
„	„Die Kaminfeger von London" . .	2 „
„	„Jotta, oder Kunst und Liebe" (neu)	6 „
Hoguet:	„Robert und Bertrand"	2 „
Mazilier:	„Der verliebte Teufel"	5 „
Perrot:	„Esmeralda" (neu einstudirt) .	9 „
Rota:	„Monte Christo"	10 „
„	„Gräfin Egmont"	9 „
„	„Eine Sylphide in Peking"	4 „
Taglioni:	„Satanella"	7 „
„	„Die verwandelten Weiber" . .	3 „
Telle:	„Rosine"	3 „

Ballet-Personal.

Die Damen: Couqui (48 Mal in 9 Balleten, dann in der „Stummen von Portici"), Millerschek, Telle, Lamare, Jaksch, Koudelka, Bassegg u. A.; die HH. Calori, Frappart, Price, Caron, Couqui, Bean, Richini, Massini, Winkler, Klaß.

Balletmusik-Dirigenten: die HH. Strebinger und Franz Doppler.

Gäste.

Sängerinnen: Frl. Weyringer 2 Mal (Königin der Nacht und Prinzessin Isabella); Fr. Pauli-Markowitz, aus Pest, 6 Mal (Mirza, Königin Margaretha, Gilda, Königin der Nacht); Frl. Alvsleben, aus Dresden, 1 Mal (Leonore in „Stradella"); Fr. Leutner-Peschka 3 Mal (Prinzessin Isabella, Eudoxia und Königin Margaretha); Fr. Kapp-Young 2 Mal (Valentine, Recha); Fr. Fabbri-Mulder 32 Mal (Lukrezia, Leonore im „Troubadour", Recha, Elvira in „Hernani" und in der „Stummen von Portici", Alice, Valentine, Anna in der „Weißen Frau" und in „Don Juan", Rezia, Berlha).

Tänzerinnen: Frl. Rotter, Frl. Remanoff, Frl. Opfermann, je 2 Mal; Frl. Friedberg 26 Mal (in 5 Balleten, dann in der „Stummen von Portici", in „Robert der Teufel" u. s. w.).

Sänger: Hr. Krón, aus Prag, 2 Mal (Malvolino, Boisfleury); Hr. Pauli, aus Pest, 1 Mal (Raimbeaut), Hr. Wachtel 15 Mal (Arnold, Manrico, Lyonel, Raoul, Stradella, George Brown, Edgar, Hüon, Eleasar); Hr. Rokitansky, aus Prag, 3 Mal (Kardinal Brogni, Marcel, Bertram).

Personalveränderungen.

Neuengagirt: Hr. Wachtel. — Abgegangen: Hr. Hölzel, Frl. Liebhart, Frl. Roll.

Sonstige Bemerkungen.

Abgeändert im Laufe des Tages: 7 Mal, und zwar wegen Unpäßlichkeit der Damen Fabbri-Mulder und Destinn je 2 Mal, des Frl. Tellheim, der HH. Beck und Hrabanek je 1 Mal. — Beurlaubt: Frl. Wildauer und Fr. Dustmann 1 Monat, Frl. Liebhart 5 Wochen, Hr. Draxler 6 Wochen, die HH. Ander und Beck 2 Monat, Hr. Esser 2 Wochen. — Längere Zeit unwohl: Frl Liebhart, Frl. Couqui, Hr. Ander, Hr. Proch. — Normatage: 16, an drei derselben fanden Akademien statt.

Berliner Musikbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Der Musikdirector Reinecke als Pianist — „Hero und Leander" von Bierling — Die Gesellschaft der Musikfreunde — Gade's Ouvertüre zu „Hamlet". — „Des Sängers Fluch" von Bülow. — Der Violinist Kömpel. — Benedict's „Rose von Erin".

(Schluß.)

Ein besonderes Interesse bot noch das zweite Konzert der „Musikfreunde" durch das Auftreten des in Weimar fungirenden Violinisten Kömpel. Durch den Vor-

trag des Beethoven'schen Konzertes legitimirte er sich als den würdigen Schüler Spohr's, des Großmeisters der deutschen Schule. Der Ton des Spielers ragt zwar keineswegs durch ungewöhnliches Volumen, wohl aber durch Bildung und Adel des Klanges hervor. Die Technik ist sorgfältig ausgearbeitet, gemüthvolle Innerlichkeit erscheint als der Grundzug der Auffassung und Behandlung. Stets erkannte man einen, allem koketten, herausfordernden Wesen abgewandten, lediglich in die Natur der Aufgabe versenkten Sinn, der seinen höchsten Lohn darin sucht, rein und treu wiederzugeben, was ihm der Komponist anvertraut. Die prunklose Art des Virtuosen verrieth sich auch in den so schlicht gehaltenen Kadenzen, die nichts für sich beanspruchten, sondern statt schmarotzerhaft das Werk, welches sie trägt und nährt, zu überwuchern, nur darauf ausgingen, ihre bescheidenen Blüthenkränze dem Meister zu Füßen zu legen.

Auf die der reinen Instrumentalmusik gewidmeten Konzerte, die Symphonie-Soiréen der königlichen Kapelle, die Leistungen des nach dem Muster des Liebig'schen neugebildeten Karlberg'schen Orchesters, ferner auf die zahlreichen Kammermusik-Soiréen gedenke ich später summarisch zurückzukommen, sobald mein Bericht über die zweite Hälfte der Saison fällig geworden. Meinen heutigen Brief schließe ich mit einem flüchtigen Signalement der Benedict'schen „Rose von Erin", welche die königliche Oper im Februar als zweite Novität des Winters brachte, und die nach vier Aufführungen bereits zu den Todten heimgegangen scheint. Das Werk bekennt sich, wie schon der Titel erwarten läßt, zur romantischen Richtung. Weder im Guten noch im Schlimmen unterscheidet sich der Text sonderlich von der geläufigen Schablone der Gattung. Zwei Tenore, der eine ein naher Blutsverwandter des Leopold in der „Jüdin" und des Alfons in der „Stummen", der andere mehr nach dem biedern Schlage Masaniellos geartet, nur dem Staate bei weitem weniger gefährlich als dieser, ferner ein Bariton, sentimentaler Bösewicht seines Zeichens und ein taubensanfter Sopran tragen die Hauptkosten der Handlung. Was dem Libretto etwa eigenthümlich ist, wie z. B. die gymnastischen Uebungen im dritten Akt, wurde dem Ballet und dem Cirkus entlehnt. Das Stück besitzt den zweifelhaften Vorzug, Anlaß zu einer glanzvollen Ausstattung zu bieten und unsere Regie hat es in dieser Beziehung weder an Pracht noch an Geschmack fehlen lassen. — Der Komponist ist kein Neuling auf der Bühne, bereits ein volles Menschenalter zählen die Erstlinge seiner Muse. Ursprünglich ein Schüler Hummels und Weber's, hat er sich in Italien wie im Gewühl des Londoner Kunstmarkts, der in ihm einen der betriebsamsten und geschäftskundigsten Unternehmer gefunden, sehr viel Erfahrung und Routine, eine Menge geschickter Handwerksgriffe und zugleich weltmännische Manieren angeeignet. Man sieht es der polirten Faktur auf den ersten Blick an, daß ihr Autor zur Zunft der Kapellmeister gehört, daß er sein Leben hindurch im engen Verkehr mit den Singstimmen und Instrumenten gestanden. Glätte, Fluß, Rundung, Wohllaut und andere keineswegs verächtliche Aeußerlichkeiten der Art sind seiner Tonsprache eigen. Sie zeigt sich ferner vertraut mit allen Neigungen und Liebhabereien des fashionablen Publikums und kommt ihnen auf's dienstbeflissenste entgegen. Ihre eigentliche Heimat bildet die zahme, halb naive, halb gezierte Lyrik, in welche die Spohr'sche und Weber'sche Weise unter den Händen ihrer Nachahmer verklang. Das Eigenthum dieser Schule besteht in jener dünnen, wasserfarbenen Allerwelts-Melodik, die sich fügsam zum musikalischen Ueberzug jedes beliebigen Textes herleiht. Die meisten Gebilde der Benedict'schen Partitur tragen den liedartigen Charakter. Eng und knapp in ihren äußeren Umrissen, flau und dürftig in ihrem Empfindungsgehalt stehen sie in gar keinem Verhältniß zu dem massenhaften Apparat, der ihnen zu Liebe in Bewegung gesetzt wird. Sie schicken sich etwa für jene mit eleganten Vignetten gezierten Hefte, welche der Musikalienhandel alljährlich so massenhaft dem künstlerischem Bedürfniß der Boudoirs und Salons entgegenbringt. Der anspruchsvolle Rahmen der Oper läßt diese Kleinigkeiten, all' das unbedeutende Ach und Oh eines unreifen oder gemachten Gefühls nur noch kümmerlicher erscheinen. Blos ausnahmsweise sinkt die Musik zum gemeinen Bänkelsängerton hinab, in der Regel bewahrt sie wenigstens äußerlich den künstlerischen Anstand; weil ihr aber charakteristische Kraft und Schlagfertigkeit gänzlich abgeht, bringt sie es selbst in dem Besten, was sie zu bieten vermag, kaum weiter als zu dem rein negativen Vorzug, dem gebildeten Sinn kein Aergerniß zu geben. Nicht einmal das Orchester, dessen Ausdrucksvermögen sich gerade in unseren Tagen zur höchsten Bravour entwickelt, unterbricht durch bedeutsamere Einzelheiten, durch geistreiche Aperçus oder pikante Klangeffekte die Monotonie, die man mit jedem der vier Akte peinlicher empfindet. An sich verräth die Instrumentation eine in allem Formellen gewandte Hand, die nur, wo die dramatischen Ansprüche des Textes mit zwingender Noth'

wendigkeit an den Komponisten herantreten, ihre gewohnte Eleganz und Leichtigkeit verläugnet und zu verzweifelten Auskunftsmitteln greift. — Die Ausführung war in allen Theilen wohl vorbereitet. Besondere Anerkennung gebührt dem Sullivan des Hrn. Betz und der Nora des Frl. Sauter. Die sorgfältige Kultur, welche der erstere seinem, von der Natur sehr freigebig bedachten Bariton zugewandt, hat die besten Früchte getragen. Was überhaupt an frischem Leben und warmen Farben des Ausdruckes die Aufgabe gestattete, lieh die Repräsentantin der „Rose von Erin" ihrer Rolle.

Prager Theaterbericht.

Repertoir der Schlußperiode. — Repertoir-Uebersicht. — Personales. — Wiener Gastspiel.

F. — Wie wir die Direktion Thomé durch alle Phasen der letzten Jahre begleitet und auch den Aufschwung, den sie in jüngster Zeit genommen, konstatirt haben, so wollen wir nun über ihre letzten Vorstellungen berichten. Vom 15. bis zum 18. März hatten einige beliebte Mitglieder Gelegenheit in „Norma", „Grille", „Uriel Acosta", worin Hr. Sauer hier zum ersten und letzten Male die Titelrolle gab, endlich in Opernfragmenten aus „Tell" und „Jüdin" noch einmal vortheilhaft hervorzutreten, worauf am 19. März die Schlußvorstellung der Direktion folgte. Diese bot ein Quodlibet aus Schauspiel, Lustspiel und Posse, worin die hervorragenderen Kräfte Abschied nahmen; wir bezeichnen als das Beste die Darstellung der „Plauderstunden" durch Fr. Burggraf und Hrn. Oberländer, sowie Scenen aus Raupach's „Schleichhändler", worin Hr. Haffel den Schelle wacker spielte. Schließlich richtete Hr. Direktor Thomé einige Abschiedsworte an das Publikum, welches seine Theilnahme für ihn und die scheidenden Darsteller durch unermüdlichen Applaus bekundete. Wir halten es für einen würdigen Abschied von dem alten Régime, wenn wir eine summarische Uebersicht über die Leistungen desselben bringen.

Die Summe der Novitäten, welche von der Direktion Thomé in dem Zeitraum von Anfang April 1858 bis 19. März 1864 gegeben wurden, beträgt 350. Darunter befinden sich: 10 Opern, 19 Operetten, 4 Opernparodien, 25 Trauerspiele, 35 Schauspiele, 111 Lustspiele, 81 Possen, 58 Schwänke und 7 Ballete. Gegenüber der starken Pflege von Lustspiel und Posse, sowie der relativen Berücksichtigung von Trauer- und Schauspiel macht sich eine bedenkliche Armuth an Opernnovitäten bemerkbar.

Ein glänzendes Resultat ergibt sich aber, wenn wir den eventuellen Nutzen für das Repertoir, sowie die Kultivirung besserer Stücke in's Auge fassen. Wieder tritt die Oper in den Hintergrund; sie brachte an wichtigeren Werken nur „Faust und Margarethe" von Gounod, „Nordstern" und „Dinorah" von Meyerbeer, „Rienzi" von Wagner. Dagegen brachte die Operette die besseren Produkte von Offenbach, Suppé und Konradin; das Trauerspiel: „Koriolan" von Shakespeare, „Nibelungen" und „Judith" von Hebbel, „Trauerspiel in Tirol" von Immermann, „Montrose" von Laube, „Die deutschen Komödianten von Mosenthal, „Don Juan d'Austria" von Putlitz, „Tristan" von Weilen, „Der Paria" von Beer; das Schauspiel: „Die Piccolomini" und „Demetrius" von Schiller, „Wintermärchen" von Shakespeare, „Zunftmeister von Nürnberg" von Redwitz, „Testament des großen Kurfürsten" von Putlitz, „Philippine Welser" von Redwitz, „Elisabeth Charlotte" von Heyse, „Prinz Eugen" von Meyern, „Der Goldbauer" von Fr. Birch-Pfeiffer; das Lustspiel: „Der Geizige" und „Tartüffe" von Molière, „Der Störenfried" von Benedix, „Der Winkelschreiber" von Adolphi, „Anna-Lise" von Hersch, „Mit der Feder" und „Der Hausspion" von Schlesinger, „Ein Kind des Glücks" von Fr. Birch-Pfeiffer, „Vom Juristentag" von Langer, endlich aus dem Französischen „Feen-Hände", „Ein wandernder Brief", „Invaliden der Ehe", „Der Gesandtschaftsattaché", „Demi-monde"; die Posse: „Studenten von Rummelstadt" und „Wenzel Scholz" von Haffner, „Einer von unsere Leut'" und „Fesche Geister" von Berg, „Zwei Mann von Heß" von Langer, „Der Goldonkel" von Pohl, „Eine leichte Person" von Bittner; die Parodie: „Orpheus" von Offenbach, „Der Kadi" von Thomas, „Tannhäuser" von Binder; das Ballet: „Das übelbewachte Mädchen", „Karnevalsabenteuer in Paris" und „Der verliebte Teufel". Auch die heimischen Autoren wurden möglichst berücksichtigt; von ihnen wurden im Ganzen 16 Stücke gegeben, freilich meist schwache Produkte; nennenswerth sind: „Die Memoiren des Grafen Montmorency", Schauspiel von Alfred Meißner, „Das Gelübde", Drama von C. E. Ebert, „Ladislaus Hunyady", Trauerspiel von Katharina Kloneček, „Die Kompromittirten" und „Im

Parlamente", Lustspiele von Julius Rosen, „Der Liebesring", Oper von Skraup. Die bedeutendsten Gäste waren: im Schauspiel die HH. Dawison, Devrient, Döring, Lewinsky, Wagner, die Damen Bärndorf, Goßmann, Pellet, Bognar; in der Oper die HH. Beck, Steger, Tichatschek, Sontheim, Naudin, die Damen Artôt, Trebelli, Marlow, Harriers-Wippern. Das Institut verlor eine unersetzliche Kraft in Auguste Rudloff, eine höchst verwendbare Darstellerin im naiven Genre in Fr. Allram-Lechner, eine unverwüstliche Stütze der Posse in Andreas Scutta, gewann und verlor wieder eine hochbegabte Sängerin in Frl. Lucca und erwarb in den HH. Oberländer und Sauer zwei bildungsfähige Talente, welche erst hier den richtigen Weg einschlugen.

Zwischen dem Abschiede der alten Direktion und dem Beginne der neuen am 28. d. M. befindet sich eine Vorstellung, welche am 20. zum Besten der verwundeten österreichischen Krieger gegeben wurde und nur Mitglieder des Burgtheaters dem Publikum vorführte. Sie fand im Neustädter Theater bei erhöhten Preisen statt und brachte das Drama „Gabriele" und das Lustspiel „Er ist nicht eifersüchtig". In dem veralteten ersteren Stücke trat besonders Frl. Wolter in der Titelrolle hervor, welche sie mit schöner künstlerischer Ruhe und feinem Verständniß gab; die interessante Darstellerin fand beim Publikum den lebhaftesten Anklang und wurde durch Applaus und Kränze wiederholt ausgezeichnet. Neben ihr machte sich am meisten Hr. Franz Kierschner geltend, der die kleine aber dankbare Rolle des Norderose ohne Effekthascherei recht wirksam spielte. Auch Fr. v. Greiner und Hr. Baumeister trugen zur Förderung des Ensembles wesentlich bei. Eine vorzügliche Leistung bot Hr. Beckmann als Rentier Baumann in „Er ist nicht eifersüchtig"; seine frische, natürliche Komik, die er mit glücklichen Impromptus würzte, versetzte das zahlreich versammelte Publikum in die heiterste Stimmung. Frl. Wolter (Cäcilie) war in dieser Rolle nicht am Platze, es ist dies eine Aufgabe für die naive Liebhaberin. Desto treffender gab Hr. Baumeister den eifersüchtig scheinenden Doktor, während Hr. Arnsburg die Bedientenrollen beider Stücke anspruchslos und diskret spielte.

Züricher Konzertbericht.

Allgemeine Musikgesellschaft. — Hr. Kirchner als Dirigent Hr. Hegar. — Musikzustände. — Der gemischte Chor.

T. U. — Die letzten Wochen haben in unser musikalisches Leben einen Umschwung gebracht, der, wenn er richtig gewürdigt wird, zu einem Aufschwung und zu nachhaltiger Erhebung der hiesigen Musikzustände führen kann. Die „allgemeine Musikgesellschaft" entschloß sich nämlich, den regelmäßigen Abonnementskonzerten ausnahmsweise noch zwei Konzerte folgen zu lassen, deren Direktion Hrn. Theodor Kirchner übertragen wurde. So viel wir wissen, war es für den bis jetzt nur als Komponist und Klavierspieler bekannten Künstler das erste Mal, daß er als Orchesterdirigent vor die Oeffentlichkeit trat. Die allgemeine Spannung war daher groß, und Mancher mochte einen leisen Zweifel hegen, in wie fern die subjektive Innerlichkeit seines musikalischen Naturells ihm die energische Führung großer Massen und ihre Schmeidigung zur Wiedergabe umfassender Kompositionen gestatten werde. Die Anforderung war keine geringe. Es galt, mit einem Orchester, das durch überhäufte Arbeiten für die Oper und den Konzertsaal während eines langen Winters stark mitgenommen und bei tüchtigen Kräften und beim besten Willen, aus Mangel einer höheren künstlerischen Leitung zu einer mehr handwerksmäßigen Behandlung seiner Aufgabe herabgedrückt war, mit einem solchen Orchester galt es in wenig Proben einige der bedeutendsten symphonischen Schöpfungen durchzuarbeiten. Kam dazu noch ein mit dem Dirigiren nicht durch lange Praxis vertrauter Kapellmeister, der obendrein diesem Orchester neu und daher fremd gegenübertrat, so mochte manche Besorgniß nicht unbegründet erscheinen.

Zur Freude aller Freunde echter Kunst hat der Erfolg alle jene Zweifel und Befürchtungen so vollständig besiegt, daß selbst die Mißgunst zur Anerkennung gezwungen ist. Schon in der Zusammensetzung des Programms bewährte sich der gediegene Künstler, der dem Publikum nur Edles bietet, dieses aber in solcher Verbindung und Aufeinanderfolge, daß das Ganze wieder den Eindruck eines harmonischen Kunstwerkes macht. Wer da aus Erfahrung weiß, wie oft in berühmten Musikinstituten gegen diese Kardinalregel gesündigt wird, der versteht die Bedeutung dieser Thatsache. Das erste Extra-Konzert am 8. März brachte die Suite in D-dur von J. S. Bach, ein Werk, dessen lebensprühender,

rüstig dahinschreitender Gang, dessen prächtiger Glanz und edle Innigkeit, von dem Orchester mit Begeisterung vorgetragen, das Publikum in einer Weise elektrisirten, wie wir selten im Konzersaal, am wenigsten bei einem sonst ziemlich zurückhaltenden Auditorium es erlebt haben. Daran schloß sich Mendelssohn's Violinkonzert, gespielt von Hrn. Hegar, der auch in der Suite von Bach das Violinsolo der Ouvertüre sehr schön durchgeführt hatte. Die leidenschaftliche Bewegung im ersten Satze, die weiche Anmuth im Andante, das glänzende Feuer im Schlußsatze des Mendelssohn'schen Werkes, das wie wenig andere alle Vorzüge des leichtbeschwingtesten unter den Instrumenten an's Licht stellt, ohne darum auf einen tieferen Gedankengehalt zu verzichten, alles dies kam im Vortrage des Hrn. Hegar zu vollkommener Geltung. Wie wir neulich schon hervorgehoben, zeichnet sich sein Spiel durch Adel der Auffassung, Reinheit und Klarheit in technischer Durchführung aus. Sein Ton ist immer schön, aber es ist nicht jene kleine glatte Schönheit des Salonvirtuosen, sondern jene echte, seelenvolle, die nur eine Künstlernatur durch innige Versenkung in den Geist des Werkes hervorbringt. Die „Iphigenien"-Ouvertüre von Gluck mit dem Schluß von R. Wagner führte dann in ihrer plastischen Klarheit und Durchsichtigkeit das Gemüth zu stiller Sammlung zurück und bereitete auf den zweiten Theil des Konzertes vor, der durch Schubert's C-dur-Symphonie ausgefüllt wurde. Diese glänzende Tonschöpfung, eine funkelnde Perlenschnur köstlicher Melodien, wurde mit einem Feuer, einer Frische und Lebendigkeit durchgeführt, die wie ein elektrischer Strom vom Dirigenten sich dem Orchester und von dort aus dem ganzen Publikum mittheilte. Schon nach diesem ersten Konzerte stand es unter allen Einsichtigen fest, daß Hr. Kirchner seine Probe als Kapellmeister vorzüglich bestanden und weit über das Maß jede gerechte Erwartung erfüllt habe.

Das zweite Konzert am 15. März gab eine weitere Bestätigung dieser Thatsache. Es begann mit dem Einleitungschor des dritten Theils von Schumann's „Faust" und dem „Ave Verum" von Mozart, beide vom Kirchner'schen Gesangverein vorgetragen. Daran schloß sich Mendelssohn's Klavierkonzert in D-moll, das Hr. Kirchner in vorzüglicher Weise zur Geltung brachte. Es folgte Schumann's gemischter Chor „Zigeunerleben", dessen charakteristische Lebendigkeit von dem eben erwähnten Gesangverein recht gut wiedergegeben wurde. Bach's D-dur-Suite, noch flüssiger als das vorige Mal ausgeführt, machte den Beschluß des ersten Theiles; denn so allgemein war der Beifall gewesen, den dieses Werk in dem früheren Konzert hervorgerufen hatte, daß eine Wiederholung dringend gewünscht worden war. Ein erfreulicher Beweis dafür, wie empfänglich und bildungsfähig unser Publikum ist, wenn man ihm nur die rechten Werke in rechter Weise zu Gehör bringt. Den zweiten Theil des Konzertes füllte Beethoven's A-dur-Symphonie aus, und es genügt wohl zu sagen, daß sie im Wesentlichen vortrefflich ausgeführt wurde. Es versteht sich von selbst, daß hie und da eine zartere Schattirung, eine weichere Verschmelzung dem Vortrage wohl zu wünschen blieb, aber dafür entschädigte eine Wärme der Auffassung und eine Lebendigkeit und Frische des Zusammenspiels, in welcher man einen Hauch der echt künstlerischen Begeisterung empfand, die der Dirigent seiner Kapelle mitzutheilen gewußt hatte. Wir haben von berühmten Orchestern wohl glatter, eleganter die Symphonien von Beethoven gehört; aber Jedermann weiß, daß dieser äußere Schliff, in welchem man meistens nichts als die bekannte Kapellmeister-Routine wiederfindet, weit entfernt ist, der elementaren Gewaltigkeit jener Schöpfungen gerecht zu werden. Was uns betrifft, wir haben die A-dur Symphonie kaum jemals in schönerer Auffassung vernommen.

Es ist gewiß eine große Anerkennung, daß diejenigen, welche vor etlichen Jahren dieses Werk hier unter Richard Wagner's meisterhafter Leitung gehört, die heurige Aufführung jener früheren nicht allein ebenbürtig zur Seite stellten, sondern zum Theil sie sogar noch vorzogen. Jedenfalls haben die beiden letzten Konzerte dieses Winters die Bedeutung eines Ereignisses für Zürich's Musikleben. Seit Jahren hat es unserem Orchester an einer künstlerischen Leitung gefehlt. Die rohe, unverstandene Art, in welcher uns die Meisterwerke der Instrumentalmusik vorgeführt wurden, war nicht geeignet, Sinn und Liebe für die edle Kunst zu wecken. Wer also nicht immer seine Ohren preisgeben mochte, verurtheilte sich lieber zu freiwilligem Darben und beschränkte sich auf die Quartett-Abende. Um so größer war die Freude, als man endlich wieder unter wahrhaft künstlerischer Leitung klassische Meisterwerke vernahm. In großen Kunstmetropolen vermag man den Eindruck eines solchen Ereignisses kaum nachzuempfinden. Hier aber strömte aus der Stadt und der Umgegend, aus den am ganzen Zürichsee zerstreuten Ortschaften, ja selbst aus Winterthur, Schaffhausen und Basel Alles

herbei, was an künstlerischen Dingen Freude hat. So erlebte besonders das letzte Konzert auch einen äußeren Erfolg, wie er glänzender nicht zu denken war. Wer aber weiß, welch reges Geistesleben sich von Deutschland aus nach Zürich erstreckt, wer die Schaar von lernbegierigen Jünglingen kennt, welche an der hiesigen Universität und Polytechnikum aus der Schweiz nicht bloß, sondern aus der ganzen Welt zusammenströmen: der wird begreifen, daß auch der Zustand der Kunstpflege an einem solchen Orte seine höhere ethische Bedeutung in ungewöhnlichem Maße behauptet. Was nun weiterhin für die musikalischen Verhältnisse sich entwickeln wird, steht dahin; sehr viel hängt davon ab, ob man eine Kraft wie die des Hrn. Kirchner für die Hebung des Kunstlebens gebührend zu verwerthen wissen wird. Wenn ein Künstler dieser Art, der nur das Edle in der Kunst pflegt, der keiner Geschmacksverwirrung eine Konzession macht, der auch unter den Lebenden das Werthvolle, Rechte zu schätzen weiß, wie seine Verehrung der Brahms'schen Schöpfungen bezeugt; der endlich die Gabe besitzt, ein Orchester zu beherrschen und ihm von seinem Feuer mitzutheilen: wenn ein solcher Künstler für die Leitung der Konzerte berufen wird, dann dürfen wir das Beste hoffen.

Noch eine zweite Aufgabe wird sich freilich einem solchen Dirigenten aufdringen: die Gründung eines gemischten Chores, womit Hr. Kirchner denn, wie gesagt, bereits einen Anfang gemacht hat. Der singenden Mitglieder seines Vereines werden gegenwärtig einige fünfzig sein. Mit diesen noch gar zu geringen Kräften läßt sich allerdings nichts Großes durchführen. Außer den oben genannten Chören trug der Verein in dem letzten Abonnements-Konzert der Musikgesellschaft Mendelssohn's schönen Chor aus dem 42. Psalm „Wie der Hirsch schreit" und das Finale aus der unvollendeten „Loreley" desselben Meisters vor. Was dem kleinen Chor an Glanz und Fülle der Wirkung abging, ersetzte er in diesen Vorträgen durch Adel der Empfindung und Zartheit der Schattirungen. Eine umfassendere Wirkung durch Aufführung großer Oratorien-Kompositionen wird allerdings erst dann möglich sein, wenn eine zahlreichere Betheiligung am Chore sich einstellen sollte. Es läßt sich eben nicht läugnen, daß sich der Erfüllung dieses frommen Wunsches beträchtliche Schwierigkeiten entgegenthürmen. In meinem vorigen Berichte gab ich darüber einige Andeutungen. Es fehlt nicht an Persönlichkeiten, denen ein Künstler ein Dorn im Auge ist, weil sein Wirken leicht einen Maßstab darbieten dürfte, an welchem ihr eigenes handwerksmäßiges Musiktreiben zu Schanden werden müßte. Dazu kommt, daß die ausschließliche Kultur der Männergesangvereine bis jetzt eine umfassendere Pflege der Kunst gehindert hat. Hoffen wir, daß unter so vielen Singenden endlich die Ahnung aufdämmere, es sei doch die würdigste Aufgabe, sich unter künstlerischer Leitung zur Darstellung jener großartigen Oratorienschöpfungen zusammenzuschaaren, in welchen die Vokal- und Instrumental-Komposition ihren gemeinsamen Triumph feiern.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

17 — 30. März: „Eine vornehme Ehe" (2 Mal) — „Die Kinder des Königs" (2 Mal). — „Die Ahnfrau". — „Don Karlos". — An acht Abenden (Charwoche) geschlossen.

Das Burgtheater hat selbstverständlich die letzten Abende vor der Charwoche und die ersten nach Ostern nicht mit Novitäten oder Reprisen, sondern mit Repertoirstücken ältesten und neuesten Datums besetzt. In Folge einer Repertoir-Verlegenheit von wegen der massenhaften Beurlaubung, mit welchen in dieser kurzen Ferienzeit der ungebührlichste Mißbrauch getrieben wird, ist auch Grillparzer's „Ahnfrau" als Rettungsanker gegeben worden. Hr. Anschütz spielte an diesem Abende wieder den alten Borotin, während unlängst seine Rolle in der „Lästerschule" von Hrn. Franz übernommen worden war. Wir würden indessen gerade eine Beschäftigung des alten Herrn in bürgerlichen Rollen vorziehen, wenn derselbe überhaupt noch als Mitglied der Bühne, deren Zierde er so lange gewesen ist, betrachtet werden soll.

In der „Vornehmen Ehe", deren Wiederholungen eine ungeschwächte Zugkraft bewähren, hatte Frl. Reichel die Rolle der beurlaubten Fr. Rettich übernommen, — auch ein Nothanker. Neben dem genannten Stück gelang es auch den „Kindern des Königs" sich über dem Wasser zu erhalten.

Operntheater.

10. — 31. März: „Eine Sylphide in Peking". — „Die Stumme von Portici" (2 Mal). — „Margarethe". — „Die Hochzeit des Figaro". — „Die Kaminfeger von London (2 Mal). — „Hernani" (wegen Unpäßlichkeit des Frl. Destinn statt „Dom Sebastian" eingeschoben). — „Der Prophet". — „Oberon". — „Der Freischütz". — „Der Postillon von Lonjumeau". „Robert der Teufel". — „Don Juan". An acht Abenden (Charwoche) geschlossen.

Die deutsche Opernsaison ist bereits geschlossen und die Italiener haben auf zwei Monate am Kärntnerthor ihre Nomadenzelte aufgeschlagen. — Die letzten Wochen sind natürlich eben so interesselos verflossen als die vorhergehende Zeit; manchmal geschicht es wohl im Theaterleben, daß nach monatelanger Schlaffheit, die letzten Augenblicke einer Saison noch ein oder das andere Lichtlein aufflackern lassen, daß noch in der zwölften Stunde eine gewisse Rührigkeit entwickelt wird. Auch nicht einmal davon war diesmal eine Spur. Die breitgetretene Straße der schwerfälligen Mittelmäßigkeit wurde nach wie vor mit schläfrigem Behagen fortgewandelt. Einzelnes war mitunter, wie man es von mehreren unserer Sänger erwarten konnte, sehr gelungen, das Ganze matt und zerfahren, ohne Saft und Kraft, ohne praktischen Schick und feineren Schliff.

Mit Frl. Liebhart's Abschied ist es nunmehr wider Erwarten Ernst geworden. Nach fast zwölfjährigem Wirken an der hiesigen Hofoper *), verläßt uns in ihr eine Sängerin, die ein erstes und überaus heikles Fach, das der Koloratur, diese ganze Zeit hindurch mit ausdauerndem Eifer und nicht ohne Geschick vertreten hat. Was ihr fehlte, um dieses Fach völlig und mit Glanz zu beherrschen, das sich zu verschaffen lag nicht in ihrer Macht. Was sie thun konnte, um durch fleißiges Studium und gewissenhaftes Eingehen in ihre jedesmalige Aufgabe dieses Mißverhältniß auszugleichen, hat sie redlich gethan. Es ist keine Primadonna von Belang, die hiemit von uns Abschied nahm, immerhin aber wird die Frage über die eventuelle Nachfolge keine müßige sein, denn das genannte Fach ist wie gesagt ein wichtiges und schwer auszufüllendes, und die traditionelle Sorglosigkeit aller Operndirektionen läßt die Aussicht auf irgend einen nennenswerthen Nachwuchs gar nicht aufkommen.

*) Frl. Liebhart ist zuerst bereits in den vierziger Jahren, am hiesigen Operntheater, aber nur in kleinen Rollen thätig gewesen. Nach Abgang der Zerr 1851 kam sie aus Kassel hierher und wurde nach vorhergehendem Gastspiel durch Holbein engagirt. Frl. Liebhart ist ursprünglich, wenn wir nicht irren eine Schülerin des Hrn Gentiluomo gewesen.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

Römischer Triumphgesang, Dichtung von Hermann Lingg, für Männerchor mit Begleitung des Orchesters komponirt von Max Bruch. op. 19. — Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

v. Br. Das Volk ruft dem siegreich aus der Ferne heimkehrenden Imperator sein: „Io Triumphe! Heil dir Cäsar mein" zu und blickt mit Frohlocken auf die Könige, die ihm, an den Wagen geschirrt, als Gefangene folgen. Mit wildem Jauchzen fordert es Thierkämpfe zur Feier des Siegesfestes und begrüßt endlich auch die lorbeerbekränzten Legionen mit lautem „Io Triumphe!" — Die kleine treffliche Komposition folgt allen Nüancen des Gedichtes in charakteristischer Weise und bringt insbesondere auch die in den mittleren Strophen ausgesprochenen prägnanten Motive zu glücklichstem Ausdruck. Die Frische der Erfindung, wie die Feinheit der Ausführung sind gleich rühmenswerth und die Komposition erscheint als der (auf dem Titelblatt bemerkten) Auszeichnung, von der Redaktion der „deutschen Sängerhalle" preisgekrönt worden zu sein, durchaus würdig.

Zwei Kirchenstücke à capella, komponirt von G. Vierling, op. 29. Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. XIII. Psalm, für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters, komponirt von Waldemar Bargiel. op. 25. Verlag von N. Simrock in Bonn.

Ausgewählte Sonaten und Fugen von Dominik Scarlatti, erschienen unter der Redaktion von Louis Köhler, bei Schubert und Comp. in Hamburg.

Die Kirchenstücke von Vierling sind beide auf den Text „Kyrie Christe eleison", beide à capella mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte, das eine für (gemischten) Chor allein, das andere auch für Soloquartett (welches den ganzen Verlauf der Komposition hindurch mit dem Chor alternirt) komponirt. Beide bedienen sich nach einer freieren Einleitung der fugirten Form (in dem zweiten, in D-moll, erscheinen zwei Fugenthemen in geschickter, kunstvoller Weise verbunden) und zeigen den kontrapunktisch wie harmonisch tüchtig gebildeten Komponisten, als welchen man Vierling bereits genugsam kennt, im vortheilhaftesten Lichte. Auch der Ton, die Haltung im Ganzen ist in beiden Kompositionen dem Objekt wohl angemessen. Die Vorliebe für Chromatik macht sich in beiden Stücken bemerkbar, aber in keineswegs tadelnswerther Weise.

Wenn Vierling in seinen Kirchenstücken mehr durch die strenge Objektivität der Form zu wirken sucht, so trägt dagegen die Bargiel'sche Komposition des XIII. Psalms ein subjektiveres Gepräge, wie ja auch der Psalm das Hervortreten der persönlichen Empfindung viel eher gestattet, als das rein kirchliche Kyrie. Denn nicht im geringsten soll etwa mit diesem Hervorheben einer subjektiveren Färbung von vornherein ein Tadel ausgesprochen werden, vielmehr können wir diese Psalmkomposition sogleich als eine der vorzüglichsten Arbeiten des so reich begabten Autors bezeichnen. Man fühlt es wohl,

daß er den Inhalt dieses Psalmes in die Tiefe seines Gemüthes aufgenommen hat, denn der Ausdruck, welchen er ihm gegeben hat, ist ein durchaus wahrer und von aller pietistischen Gedrücktheit freier, kräftiger. Auch verliert der Komponist, einer gewissen subjektiven Bewegtheit ungeachtet, keineswegs die einem biblischen Text gegenüber immer gebührende, gemessene Haltung.

Die Komposition zerfällt in drei Theile. Der erste (Andante, E-moll $^{4}/_{4}$) behandelt in ziemlich breiter Ausführung und in fugirter Form den Vers: „Herr wie lange willst du meiner so gar vergessen? wie lange Herr! verbirgst du dein Antlitz vor mir?“ Das von dem Komponisten benützte Fugenmotiv ist dieses:



Während der ersten Durchführung schließt sich die Orchester-, resp. Pianoforte-Begleitung (da uns nur der Klavierauszug vorliegt) ruhig und enge an die Singstimmen an, der zweiten dagegen gibt der Komponist durch Hinzufügung eines bewegteren Kontrapunktes einen gesteigerten Ausdruck. Die Bewegung verläuft. Ein Anruf erklingt in C-dur, aus welchem die Trompeten heraustönen: „Schaue doch!“ Das Orchester wiederholt den Anruf. Der Chor fährt steigernd, dann zum pp und aus Dur nach Moll hinabsinkend fort: „und erhöre mich, Herr, mein Gott! erleuchte meine Augen, daß ich nicht im Tode entschlafe“. Diese Stelle ist sehr schön behandelt. Der Baß nimmt noch einmal auf den Vers: „Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen“ das oben zitirte Fugenthema auf, der Alt wiederholt es, dann ruft der Chor im Unisono:



Nochmals lassen Chor und Orchester jenen Anruf in C-dur erklingen, dann fährt der Komponist in sehr wirksamer Steigerung und mit der eigenthümlichen, aber fein charakteristischen Modulationswendung:



nach dem zweiten Theil (B-dur, $^{3}/_{4}$, Nivo e marcato) über, von dessen Charakter die Eingangstakte sogleich ein Bild geben:





Das Orchester führt dazu einen bewegten Contrapunkt, erst in den Violinen, dann in den Bässen. Vortrefflich behandelt in ihrer trotzvollen Energie ist die Stelle: „und meine Widersacher sich nicht freu'n“ (Seite 15 und 16), und mit Recht hat der Komponist die so charakteristische Figur:



auch zum Schluße dieses, in seiner stürmischen Bewegtheit eminent gelungenen Satzes gewählt. Nun folgt ein kurzer Abschnitt (C-dur, Adagio, $^{4}/_{4}$), der in angemessener Weise den Vers; „Ich hoffe aber, daß du so gnädig bist, mein Herz freuet sich, daß du so gerne hilfst“ zum Ausdruck bringt und eigentlich nur den Uebergang zum dritten und letzten Theil (Andante con moto quasi Allegretto, E-dur, $^{6}/_{8}$) bildet. Dieser letzte Theil führt den Vers aus: „Ich will den Herrn singen, daß er so wohl an mir thut“. Es genüge zu bemerken, daß derselbe an Werth den beiden vorhergehenden Theilen nicht nachsteht. Er läßt am meisten das Studium des Altmeisters Sebastian erkennen, schon in seinem Grundmotiv:

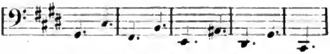


dann in Gängen, wie:

Sopran und Alt. Tenor und Baß.



und in den Modulationen:



(Seite 25.) Sei das treffliche Werk allen Gesangvereinen angelegentlichst empfohlen.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Demonstration gegen Frl. Lucca. Prinzipienfrage. Frl. Artôt. Personalien. Vorstadttheater. Die „Menächmen". Patriotisch-aristokratische Wohlthätigkeit mit „Bitte um Nachsicht".) Hatten wir leider jüngst eine Demonstration des Publikums gegen eine Neueinstudirung im k. Schauspiel zu verzeichnen, so erfolgte eine ebensolche in Mozart's „Figaro's Hochzeit" (21. März) gegen ein ziemlich verhätscheltes Opernmitglied, Frl. Lucca. Man will den Grund besagter Mißfallenszeichen darin gefunden haben, daß Frl. Lucca in letzter Zeit mit dem echten Tic lebenslänglich engagirter Sängerinnen absichtlich durch „Erkrankung" das laufende Repertoir gestört. Das pro et contra des darüber hüben und drüben geführten Theaterklatsches Andern überlassend, wollen wir nur die prinzipielle Frage berühren: Ist das Publikum zum „Auspfeifen" eines Künstlers berechtigt, der Abends mit Aufgebot der ihm innewohnenden Kraft seine Rolle singt oder spricht? Nein, das Publikum besitzt dazu kein Recht. Ueber „Erkrankungen" eines Künstlers oder einer Künstlerin, und wären es, wie es freilich nur allzu häufig vorkommt, fingirte, hat kein Publikum zu rechten; daß muß Sache der Verwaltung bleiben, der die Mittel zu Gebote stehen, über wahre oder erlogene Erkrankungen ihrer ihr untergebenen Künstler und Künstlerinnen ein richtiges Urtheil zu fällen. Ja, das Publikum müßte selbst ein ihm persönlich mißliebig gewordenes Theatermitglied sogar mit Beifall auszeichnen, gäbe dessen Gesang oder Darstellung dazu Anlaß. Das gebietet nicht etwa Gefälligkeit, sondern die Gerechtigkeit. Das Publikum darf es aber andrerseits wieder als sein unbezweifeltes Recht betrachten, über schlechte oder absichtlich vernachlässigte Darstellungen oder über werthlose Stücke und Opern, die ihm aufgedrungen werden sollen, ein hörbar entschiedenes Urtheil abzugeben. Diese Andeutung genüge, da wir hier auf eine nähere Erörterung dieses nicht unwichtigen Punktes verzichten müssen. — In der Oper kam am 22. März neueinstudirt Auber's „Gesandtin" mit Frl. Artôt (Antoinette) zur Aufführung und gefiel. An einigen Abenden tanzten beifällig Frl. Herhold und Hr. Herbin. Die schon zur „Seeschlange" ausgebildeten, immer von Neuem in Zeitungsnotizen auftauchenden Unterhandlungen über die ferneren Engagements der HH. Hendrichs und Formes scheinen zur Stunde wirklich abgebrochen zu sein. Ein Endurtheil über Hrn. Hendrichs möge man uns mit dessen bestimmtem Pensionsantritt am 13. Juni d. J. gestatten. Hr. Formes wird dem Vernehmen nach nicht mehr vor seinem Abgange singen. Ersatz hofft vermuthlich die Intendanz an den beiden Tenoristen Grill und Niemann zu finden. Fr. Jachmann ist wieder ihres „Befindens" wegen auf Monate der Bühne entzogen; desgleichen Hr. Dessoir, der an einem hartnäckigen Halsübel darniederliegt. — Von Novitäten erschienen in der Wilhelmstadt: „Witzigungen"; in der Victoria: „Harpax", bei Meysel: „Die Wüstenbrüder", „Das goldene Kalb"; bei Callenbach: „König und Kammerhusar"; bei Kroll: „Ein italienischer Bandit", „Eine Tasse Thee". — Die von Hrn Professor Geppert veranstaltete Aufführung der „Menächmen" des Plautus, die durch die akademische Jugend dargestellt wurden, fand bei den anwesenden Damen und Herren eine recht günstige Aufnahme. Die „Menächmen" enthalten bekanntlich die Fabel von den beiden sich sehr ähnlich sehenden Zwillingsbrüdern, die durch Shakespeare's „Komödie der Irrungen" weiteste Verbreitung gefunden. Vorzüglich spielte der Darsteller des Menächmus Sosicles und der Frau des M. Surreptus; letzterer hatte bereits früher mit vielem Geschick die Antigone im „Oedipus auf Kolonus" ausgeführt. — Im Konzertsaale des k. Schauspielhauses wird am 31. März zum Besten der alliirten Armee und Flotte in Schleswig-Hollstein eine Vorstellung: „L'invitation à la valse", „Buch 1. Kap. 3" und „Die Erholungsreise", von Damen und Herren aus der Aristokratie dargestellt, gegeben werden. In der Gesangsposse „Erholungsreise" wird General-Intendant v. Hülsen den Handlungsreisenden Heinecke spielen. Das zu diesem Behufe zusammengetretene Komité bittet „dringend", bei Abnahme der Billets (per Stück 1 Friedrichsdor), nicht „die Beschaffenheit der Leistungen", sondern „einzig und allein den Zweck" berücksichtigen zu wollen!!

A. G. **Braunschweig.** (Gastspiele. Engagements-Abschied. Repertoir.) Mit dem Monat April werden wir einige neue Mitglieder hier in ihr Engagement treten sehen. Zuerst die jugendliche Liebhaberin Frl. Hartmann aus Crefeld, welche als Königin im „Don Karlos" und als Abigail im „Glas Wasser" den Eindruck einer gefälligen Erscheinung und natürlicher Spielweise mit ziemlich gutem Verständniß hinterließ. Sodann Hr. Senger aus Lübeck, der das Fach der jugendlichen Liebhaber spielen wird und ebenfalls bereits als Don Karlos und Masham mit recht günstigem Erfolge gastirte. Wir werden später Gelegenheit haben, auf diese neuen Mitglieder zurückzukommen. In der Oper wird Frl. Frankenberg, die neue Koloratursängerin, ebenfalls ihr Engagement mit dem 1. April antreten. Ihr längeres Gastspiel im vorigen Sommer zeigte sie in manchen Vorzügen und vielen Mängeln. Hoffen wir, daß sie inzwischen einige der letzteren abgelegt hat. Als wichtiges Ereigniß ist der Abgang des Hrn. Jaffé von hier nach Dresden zu bezeichnen, und es dürfte sehr schwer halten, für diesen gediegenen, denkenden Darsteller genügenden Ersatz zu finden. Der April wird Aspiranten auf seine Stelle hieherführen; ebenso sollen Gastspiele für die mangelnde jugendliche Salondame und mehrere unbedeutende Fächer stattfinden. An Novitäten brachten die letzten Wochen zwei ganz kleine, aber um desto armseligere Scherze: „Horazens Eidschwur" und „Zehn Minuten Aufenthalt", ferner eine sogenannte Operette „Die Müllerin von Marly" von G. Tessier (Graf Reisset), welche nichts weiter war, als die mit einigen nichtssagenden Gesangseinlagen verschlimmerte „schöne Müllerin". Endlich sahen wir noch eine Novität, welche ein ansprechendes Talent für dramatische Gestaltung zeigte und ziemlich amüsant wirkte: das Lustspiel „Zwei Heirathen unter Friedrich dem Großen" von Baron v. Warburg. In der gewagten Kombination, im Verwenden des anekdotenhaften Stoffes streift die Arbeit allerdings an die Posse, aber sie enthält manchen lebenswahren Zug und manche spannende Situation. In der Oper hat der neu einstudirte und brillant in Scene gesetzte „Oberon" bereits mehrere sehr volle Häuser bewirkt.

!! **Graz.** (Eröffnung des landschaftlichen und des Thaliatheaters.) Seit Ostermontag erfreut sich Graz der Konkurrenz zweier Theater. Das landschaftliche wurde eröffnet mit einem vom neuen Direktor Kreibig in Mitte seiner Künstler gesprochenen bescheidenen Prologe, sodann mit dem Schauspiele: „Der geadelte Kaufmann" von Görner. Diese Wahl scheint uns nicht ganz zu billigen, das Stück ist zu lange und spannt das Interesse nicht. Ein Urtheil über die Leistungen muß um so mehr erspart werden, weil über die Vorstellung durch totale Heiserkeit der Hauptperson (Rohrbeck Hr. Darnaut) der, um die Eröffnung nicht zu stören, um Nachsicht bitten ließ und spielte, — ein kleines Verhängniß schwebte. Die Bühne war zum ersten Mal mit Gas beleuchtet. — Im Thalia-Theater sprach ebenfalls zuerst Sekretär Spork einen ernsten, dann Czernitz einen komischen Prolog, stellte seine Gesellschaft in elektrischem Lichte vor, dann folgte eine Fest-Ouvertüre, ein Violinkonzert von unserem Konzertmeister Hrn. Kasper gespielt, dann zwei kleine werthlose, aber ungemein lebhaft und gut gespielte Stücke, ein Schwank „Hoffen und Harren", dann Langer's Gelegenheitsstück „Die Oesterreicher in Schleswig". Jede Beurtheilung wäre auch hier zu früh und am wenigsten wäre eine Parallele angezeigt. Was aber nicht übergangen werden kann, das ist die blendende Pracht des mit Gas taghell erleuchteten äußerst geschmackvoll und elegant bis in's allerkleinste Detail als Theater adaptirten Zirkus, ein Schauspielhaus, das mit den schönsten konkurriren darf und das den einzigen Nachtheil der nur durch Abtheilungen marquirten, nur für vier Personen zugänglichen offenen Logen hat, in die man von oben und unten hineinsieht. Die Eröffnungsvorstellung war von 2000 Personen besucht. Von sehr schöner Wirkung ist das am Schluße der Vorstellung auf der Gasse angebrachte elektrische Licht.

IIR. **Mannheim.** (Opern-Novität. Personalverhältnisse.) Zum ersten Male: „Das Glöckchen des Eremiten", komische Oper von Maillart. Bietet dieses Tonwerk auch nur sehr wenig Neues, so ist doch das Ganze nett und gefällig gefügt, die Ensemble's frisch und lebendig gehalten und besonders die Instrumentirung nicht ohne Verdienst. Das Libretto ist munter und anziehend. Die Oper erfuhr eine gute Besetzung, sämmtliche Leistungen verdienten und erhielten in hohem Grade Anerkennung und zwar ganz besonders Frl. Rohn als Rose Friquet, und zunächst auch die HH. Ditt, Stepan, Schlösser und Fr. Mlezek. Für das Gastspiel des Frl. Stehle aus München sind folgende Opern bestimmt: „Faust", „Glöcklein des Eremiten" und „Regimentstochter". — Für eine tüchtige Besetzung des lyrischen und Spieltenorfachs an unserer Bühne ist die Direktion angelegentlich bemüht. Dem Vernehmen nach sind bereits mehrfache Einleitungen getroffen, um dafür einen tüchtigen Vertreter zu gewinnen. Eine glückliche Erledigung dieser Angelegenheit wäre um so wünschenswerther, als dadurch die Spieloper, für welche sonst hier namhafte Kräfte vorhanden sind, wieder die geeignete Ausdehnung gewänne.

F. **Prag.** (Eröffnung der neuen Direktion.) Die Eröffnungsvorstellung der Direktion Wirsing war Goethe's „Faust" mit der Musik von Lindpaintner. Sie war vielversprechend, sowohl was die Wahl des Stückes, als was Darstellung und Ausstattung betrifft. Das Publikum begrüßte die alten Mitglieder Fr. Frey und die HH. Hallenstein und Walter mit lebhafter Theilnahme, wandte aber bald zwei neuen Kräften, Hrn. Kühns und Frl. Keßler seine Sympathien zu. Der Faust des Hrn. Hallenstein war von jeher eine seiner schwächeren Leistungen, und auch diesmal vermochte er Denker und Liebhaber nicht harmonisch zu verschmelzen. Die Besetzung der Martha mit Fr. Frey war ein offenbarer Mißgriff; denn die ausgezeichnete Darstellerin im tragischen Fache brachte für diese Musterrolle der komischen Alten nichts mehr, als Routine mit. Hr. Kühns (Mephisto) ist, nach dieser Leistung zu schließen, eine glückliche Akquisition für das Charakterfach, er verbindet schöne äußere Mittel mit Verständniß und meist richtiger Nüancirung, und entwickelt überdies selbständige Auffassung; der Erfolg dieser Leistung war ein entschiedener. Frl. Keßler (Gretchen) ist eine begabte Anfängerin, welche einfach und natürlich spielt; der Umfang ihrer Gefühlstöne ist noch nicht groß, weshalb auch die Kerkerscene etwas abfiel. Im Ganzen gestaltete sie das naive Element am besten. Das Publikum nahm ihre Leistung freundlich auf. Hr. Scherenberg (Valentin) kämpfte mit einem wenig klangvollen Organ und ließ das soldatische Wesen stark vermissen. Die Besetzung der kleinen Rollen, die Haltung der Volksscenen, die Ausstattung war ganz angemessen, dagegen die Aneinanderreihung der späteren Scenen nicht überall richtig.

Kleine Chronik.

Dawison beabsichtigt eine deutsche Schauspielergesellschaft zu engagiren und mit derselben in England Vorstellungen zu geben.

r. **Köln.** Die am 6. März im Stadttheater erfolgte Aufführung des neu einstudirten „Oberon" von Weber, hat bei brechend vollem Hause das Publikum sowohl durch die gute Aufführung, als insbesondere durch die von den HH. Mühldorfer aus Mannheim und Kühn aus Wiesbaden angefertigten neuen Dekorationen; zu einem wahrhaft enthusiastischen Beifall hingerissen.

In **Hannover** hat unlängst Karl Devrient sein 25jähriges Engagements-Jubiläum an der dortigen Hofbühne gefeiert. Von seinen Kollegen empfing er ein Ständchen und Tags darauf ein Album mit Photographien der sämmtlichen Mitglieder, außerdem ein geschmackvolles Lesepult. Die Intendanz gewährte ihm eine Benefizvorstellung, nach deren Beendigung ein Festessen stattfand, an welchem viele Freunde und Verehrer Theil nahmen.

r. Frl. **Henriette Wolff** aus Mannheim, Tochter des dortigen Oberregisseurs, welche diesen Winter in Bamberg engagirt war, hat am 12. März ein Gastspiel an dem Dresdner Hoftheater im Fache der muntern Liebhaberinnen mit vielem Glück eröffnet. Ihre erste Gastrolle war die Margaretha Western in den „Erziehungsresultaten"; die ferneren Rollen sind: „Evchen" im „Verwunschenen Prinzen" und Friederike in den „Jägern".

In **Trier** hat sich zum Umbau des dortigen Theaters eine Aktiengesellschaft gebildet, und die Stadtverwaltung hat den

Plan genehmigt und die Zinsengarantie für das Kapital übernommen, welches bereits ganz gezeichnet ist. Es soll ein möglichst zweckmäßiges und elegantes Thealergebäude heegestellt und bei den Dekorationen und Maschinerien sollen der heutige Stand der Kunst und die Ansprüche des Publikums berücksichtigt werden. Die Eröffnung wied für den 1. Oktober in Aussicht gestellt.

Theatergeschichte. Von Emil Kneschke ist ein neues Werk: „Zur Geschichte des Theaters und dee Musik in Leipzig" erschienen, welches seinen Stoff in zwölf Kapiteln und zwei Zusätzen behandelt.

Zur Shakespeare-Feier ist in Dresden bei Meinhold und Söhne erschienen: „Shakespeare in seinen höchsten Chaeaktergebilden enthüllt und entwickelt und allen Bewunderern des Dichters gewidmet von Prof. Dr. H. Th Rötscher". Von den fünfzehn in dieser Schrift entwickelten Charakteren zeichnen sich besonders „Koriolan" (die „Recensionen" brachten diesen Auffatz), „Richard III.", „Othello", „Julia", „Desdemona", „Porzia" u. a m. aus. Ein Wiederabdruck der „Kunst der dramatischen Daestellung" desselben Verfassers, dee leider schon über ein Jahe an das Krankenlager gefesselt ist, erscheint nächstens bei Otto Wigand in Leipzig.

Als Vorläufer der Shakespeare-Feier wird in der Mitte dieses Monats „William Shakespeare", ein kultuehistorischer Roman in vier Bänden von Heribert Rau (Berlin. Louis Gerschel) erscheinen, in welchem der Verfasser auch auf die Entfaltung der englischen Poesie und Deamaturgie, das Theater- und Schauspielwesen Rücksicht nimmt und die hervorragenden Größen jenee Tage: Green, Burbage, Marlowe, Ben Johnson u. A. einführt; zur Erleichteeung vieler Leser soll der Roman auch in Lieferungen ausgegeben werden.

Zum Shakespeare-Jubiläum findet, wie frühee in d. Bl. schon gemeldet, auf dem Weimarer Hoftheatee die erstmalige, vollständige und zusammenhängende Aufführung der historischen Deamen Shakespeare's statt, in folgender Ordnung: am 23. April „Richard II.", am 24. „Heinrich IV." erster Theil, am 25. „Heinrich IV." zweiter Theil, am 26. „Heinrich V.", am 28. „Heinrich VI." erster Theil, am 29. „Heinrich VI." zweiter Theil, am 30. „Richard III."

„Die Hoffnungen der deutschen Schauspielkunst, gegründet auf die Prinzipien der Schopenhauer'schen Philosophie; Zwei Schauspielerbriefe" ist der Titel einer 32 Seiten starken, bei F. Schmidt in Oldenburg erschienenen Brochüre, welche dem Direktor der dortigen Hofbühne, Gustav Moltke, gewidmet ist.

Das böhmische Theater in Prag, welches jetzt auch administrativ von dem deutschen getrennt ist, wurde am 29. März mit dem „Julius Cäsae" von Shakespeare und einem Prologe eröffnet. Letzterer feiete das „Aufeestehungsfest dee böhmischen Muse", welche nun nicht mehr den Fremden unterthänig sei.

P. **Musikalische Novität.** „Zwei Duette" von Richard Hempel (Kassel bei Karl Zuckhardt) für Sopran und Alt oder Tenor und Baß. — Beiden Gedichten, wovon das eine das Leben und Treiben im erwachenden Frühling, das andere die Heimath im Glanze des Frühlings besingt, ist der Komponist in jeder Beziehung geecht geworden. Das erste Duett „Frühlingsluft" bewegt sich im $^{12}/_{8}$ Takt (E-dur) so lebendig und allerliebst, daß man gleich im Anfange sich ganz in das Feühlingsleben versetzt glaubt, ein Gefühl, welches noch erhöht wird durch die sich originell bewegenden Dreiachtel-Figuren in der Klavierbegleitung. Das zweite in $^{6}/_{8}$ Takt (G-dur), worin der Anfang „Es kam der Frühling gezogen", vor dem darauffolgenden Uebergang in Quinten von herrlicher Wirkung ist, bietet nicht minder Anmuthiges als das erste, so daß beide Duette, unteestützt von einee eben so schönen als eeichen Haemonisirung dee Begleitung, für Sänger sehr dankbare Pieeen sind.

Lokales.

G. **Im Carltheater** gingen am 29. zwei altbackene Novitäten übee die Beettee: dee vom Burgtheatee bekannte „Salzdirektor" und ein Langee'sches Genrebild „Ein Trottl", das der Zettel als Vorspiel der Posse „Ein ehemaliger Trottl" aufführte. Das letzte Stückchen besteht aus einigen ziemlich willkürlich zusammengeschweißten Scenen, welche nur für Hrn. Matras als Gelegenheit „eingerichtet" schienen, seine Virtuosität in dee Darstellung derb ausgeprägter Volksfiguren von Neuem zu bewähren. Die einfältige Gutmüthigkeit, die kindische Gier und die thierische Rachsucht, die nacheinander an diesem „Mittelding zwischen Mensch und Vieh" hervorteeten, kamen zu lebendigstee Anschauung. Als veestellte Trottl haben auch Frl. Stummee und Hr. Grois ein Recht auf Anerkennung. — Im „Salzdirektor" wurden die Kosten des Abends von Fr Grobecker durch möglichste Ausbeutung der lärmenden Geschäftigkeit ihrer Ländlerin und voe Allem von Hrn. Ascher durch die prachtvolle Charge als Abgeordneter Wankelmann getragen.

G. **In der Josefstadt** wuede voegestern unter dem Titel „Zahlheim", Charaktergemälde in deei Akten, eine dramatisirte „Mordgeschichte" von A bis Z in Scene gesetzt, die Fr. Megerle dem Wienee Kriminal-Archive entnommen hat. Sie war als solche ganz gut gemacht und fand daher auf den Gallerien lebhaften Beifall. Hr. Leuchert gab den Titelhelden mit allem Fleiß, Aehnliches galt von den Damen Hoffmann, Wagener, Boy und Grün und den Herren Neumann, Pohl, Jungwirth; Hr. Schneider dagegen dürfte für seine Komik kaum ein Publikum finden.

Das zweite Konzert des Hrn. Derffel fand leider am Ostermontage statt, einem für musikalische Unternehmungen nicht sonderlich günstigen Tage. Es war demnach auch nur spärlich besucht, wogegen der Erfolg des Künstlers wieder ein ganz ausgezeichneter war. Hr. Derffel spielte Beethoven, Webee, Schubert, Mendelssohn, Silas (ein vor nicht langer Zeit verstorbener englischee Komponist) und eigene Sachen. Letztere gefielen allgemein und als Pianist entwickelte der Konzertgeber wieder alle jene gediegenen Voezüge, die sich schon bei seinem ersten Konzerte bemerkbar machten.

Die italienische Opernsaison ist gestern am 1. April mit Verdi's für Wien neuer Oper „Un ballo in Maschera" eröffnet worden. Die Hauptrollen wurden von den Damen Lotti, Volpini, Ciaschetti, und den HH. Graziani und Bartolini gesungen.

Briefkasten. 26. März — 1. April ♂ in Berlin, HR in Mannheim, A. G. in Braunschweig: Benützt — L. v. S hier, O. P. in Leipzig Erhalten. !! Graz. Noch in der letzten Stunde benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

(X. Jahrgang.)

1864.

Zweites Halbjahr.

(Juli — Dezember.)

Wien.
Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Inhalts-Verzeichniß.

Dramaturgische und musikalische Aufsätze.

Aufsätze lokaler Gattung.

Dramatische und musikalische Literatur.

Nekrologe und Biographien.

Größere Theater- und Musikberichte.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

Neue Stücke.

Alte Stücke.

Operntheater.

Neue Ballete.

Aeltere Opern und Ballete.

Gastspiele.

Carltheater.

Gäste und Debüts.

An der Wien.

Gastspiele und Debüts.

Josefstadt.

Thaliatheater.

Wiener Konzertbericht.

Journalschau.

Neue Erscheinungen im Buch- und Musikalienhandel.

Korrespondenz-Nachrichten.

Kleine Chronik.

Nekrologische Notizen.

Lokales.

Burgtheater.

Operntheater.

Vorstadttheater.

Verschiedenes.

№ 27. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. — 2. Juli. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. **Mit Post:** Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Burgtheater.

1863—1864.

Uebersicht.

Der neue Abschnitt in der Geschichte des Burgtheaters, der im verflossenen Jahre mit dem Amtsantritte des neuen Oberstkämmerers eröffnet wurde, hat sich bis jetzt, mindestens nach außen hin, noch nicht als neue Aera erwiesen, wenngleich von den Schroffheiten des früheren Régime's, von den Schranken, die es abschließend umgaben, bereits so Manches weggefallen ist. Die Größe der mit dem Hofamt überkommenen künstlerischen Aufgabe schiene uns allerdings geeignet, den neuen Intendanten zu kühnen Unternehmungen zu begeistern. Abgesehen von Detail-Reformen, die auf artistischem, wie auf administrativem Gebiete einer anspornenden Initiative bedürfen, wäre eigentlich, wenn man der Sache auf den Grund gehen wollte, wie wir es zu öfteren Malen in d. Bl. kritisch dargelegt, innerhalb des Bühnenstaates vielfach ähnlichen Uebeln abzuhelfen, wie in der großen, eigentlichen Staatsmaschine; und fassen wir in einen Gesammtausdruck Alles zusammen, was hier wie dort angestrebt werden müßte und auch thatsächlich von allen Einsichtsvollen angestrebt wird, so werden wir sagen müssen, daß es hier wie dort die Willkür ist, welche beseitigt und durch die geregelte Freiheit der berechtigten Faktoren ersetzt werden soll. Ist indessen der Kampf um diesen Erneuerungsprozeß selbst im großen Staate nur erst begonnen, geschweige denn glücklich beendet, so muß der kleine Bühnenstaat sich wohl um so mehr noch ein Weilchen mit seiner Umwandlung gedulden, und dem guten Willen eines Hofbeamten möchten wir den Mangel an Initiative hiezu am allerwenigsten verdenken. Die reformirenden Versuche hochgestellter Dilettanten erzeugen oft nur Verwirrung und Mißverständnisse; Reform-Anwandlungen, ohne Sachkenntniß begonnen, führen zu halben Maßregeln, befriedigen Niemand, erregen schließlich Unzufriedenheit und Mißgunst. Wir müssen es vielmehr geradezu loben, daß Fürst Auersperg bis jetzt mit wohlverstandener Selbstüberwindung es dahin gebracht hat, diesen Klippen auszuweichen und seine bisherige Thätigkeit, so viel sich nämlich in der Oeffentlichkeit davon merken läßt, auf das Vermeiden jedes wesentlich hemmenden und störenden Eingriffs zu beschränken. Schon diese kluge Zurückhaltung macht uns sein Regiment schätzbarer als das seines ängstlich stolzen Vorgängers. Das allmählige Heraustreten aus dem engen Kreise der privilegirten Hof- und Staatsrücksichten, des diplomatisch-polizeilichen Aengstlichkeits-Kultus kann bereits a s ein positiver Gewinn für die Burg betrachtet werden; die Reprise von Gutzkow's „Uriel Acosta" und die Einführung von Brachvogel's „Narciß" *) darf als Zeichen einer liberaleren Anschauung, des Prinzips wegen und im Vergleich mit früher, nicht gering angeschlagen werden, während deren ganz unverfängliche Aufnahme von Seiten des Publikums und der Kritik zu ähnlichen gerechten Wiederherstellungen gewiß nur aufmuntern kann.

Diese Aufmunterung wird hoffentlich auch ganz besonders die artistische Direktion zu größerer Ent-

*) „Uriel Acosta" war seit 1850 als staatsgefährlich vom Burgtheater verbannt, während die Provinzbühnen das Stück geben konnten; „Narciß" durfte, bloß weil die Pompadour darin vorkommt, nur in der Vorstadt nicht im Hoftheater aufgeführt werden.

schiedenheit in der Auswahl ihrer Novitäten und Reprisen ansporuen. Vielfach eingeengt durch die ihm jahrelang entgegengestellten Hindernisse, ist Hr. Laube nachgerade ängstlich geworden. Mit dem freieren Spielraum, den ihm sein neuer Chef in wohlverstandener Würdigung der eminenten Befähigung des leitenden Geistes gewährt, wird sich auch die größere Entschlossenheit wiederfinden, die fast schon verloren zu gehen schien. In letzterer Zeit wollte Hr. Laube gar zu sicher gehen, er legte auf den verbürgten und verbrieften Erfolg jedes einzelnen Stückes in finanzieller und technisch-theatralischer Beziehung gar zu vielen Werth. Diese übergroße Vorsicht verhinderte weder Irrthümer und Täuschungen im Urtheil, noch den Mißerfolg der ausgesuchten dramatischen Probiersteine; sie hatte überdies zur Folge, daß wir mitunter auf die beliebtesten Pariser Repertoirstücke zwei Jahre lang warten mußten, daß Vorstadtbühnen der Burg so Manches vor der Nase wegschnappten, daß endlich einheimische Schriftsteller von respektablem Rufe ihre neuen Dramen erst in's deutsche Ausland schicken müssen, bevor sie eine Aufführung auf unserer Hofbühne erwarten dürfen. Die kleinen deutschen Hoftheater werden demnach zu Vorbereitungsbrettern für den Erfolg unserer künftigen Novitäten. Mag sein, daß es in einzelnen Fällen zweckmäßig, in manchen recht bequem ist, diese neueste Art von Generalproben abzuwarten; in manchen aber wird die Probe nicht zutreffen: das Stück kann dort gefallen und hier nicht, und umgekehrt, aus Besetzungs- und tausenderlei andern Gründen; jedenfalls aber ist der Wiener Dramaturg — so weit dies überhaupt menschenmöglich — auch ohne diese auswärtigen Experimente in der Lage, die Aufführbarkeit eines Stückes zu beurtheilen und es ist eines so hochstehen Institutes kaum würdig, jeder Initiative entfremdet, immer nur anderen Bühnen nachzuschleppen, wo man doch leitend, maßgebend auftreten sollte.

Dieselbe Aengstlichkeit zeigt Hr. Laube auch dem Geschmack des Publikums gegenüber, dem er in seinen Uebersetzungen und Bearbeitungen gar zu wenig Ernst und Ruhe, gar zu wenig geistige Elastizität zumuthet. Da heißt es gar zu bald: „Das können wir dem Publikum nicht bieten, das würde mißverstanden, das verlacht werden, das ist ihm zu wenig klar, hier muß man der Tendenz nachhelfen, dort darf man die Rührung nicht in ihrem Genusse stören, durch Schroffheiten den philisterhaften Hoffnungen auf ein „gutes Ende" nicht in's Gesicht schlagen" u. s. w. u. s. w. Wir leugnen weder die theilweise Richtigkeit dieser Ansicht, noch die theilweise Berechtigung mancher auf's theatralisch Praktische gerichteten Anforderung — aber vor dem Zu-weit-gehen auf dieser abschüssigen Bahn möchten wir wieder einmal gewarnt haben. Man muß dem Publikum mitunter auch einmal etwas Gescheidtes zumuthen, man muß es nicht für noch zerstreuter und frivoler ausgeben, als es ist, sonst treibt man es selbst in die gerügten Fehler immer tiefer hinein, und das theatralische Philisterthum ist fertig.

Von weiteren Wünschen, denen wir an dieser Stelle schon öfter Worte geliehen, möchten wir diesmal namentlich jene betonen, die sich auf Vervollkommung in der Scenirung beziehen. Unsere Klage betrifft speziell das historisch-dekorative, das technisch-dekorative Element und das Wahrscheinlichkeits-Prinzip. In ersterer Hinsicht bedürften fast sämmtliche klassische und manche anderen Stücke, die seit Jahren auf dem Repertoir sind, einer gründlichen Renovirung, auf daß eine Anzahl wichtiger Nebensachen, Kostüm, Dekoration, Aussprache fremdländischer Namen u. dgl. mit dem historischen Inhalt in Einklang gebracht werde. Ferner sollte dem Konversationsstück durchaus nur die geschlossene Zimmerdekoration und eine eben so vollzählige als passende Möblirung vergönnt werden. Endlich könnte man die Wahrscheinlichkeit im Zusammenspiel durch eine Menge scenischer Kleinigkeiten wesentlich fördern, — und zwar im Drama durch korrektes Fechten, sorgsam arrangirte Aufzüge, im Lustspiel durch die Art sich zu stellen, zu setzen, zu sprechen, Briefe zu lesen und zu schreiben u. s. w. Von einer Bühne, die im eigentlichen Komödiespiel als Muster gilt, darf man billiger Weise auch in anscheinend kleinen Aeußerlichkeiten einen Fortschritt verlangen.

Bekanntlich gibt es auf administrativem Gebiete eine Reihe von Unzukömmlichkeiten, die nach Abhilfe schreien. Wir wollen vorläufig nur deren zwei hervorheben: die Vergeudung an Hof- und sonstigen Freibilleten und das Zuspätkommen der Parterrebesucher. Es stünde gerade dem obersten Hofbeamten wohl an, hierin die Initiative zu ergreifen, und nicht allein die Anzahl der Freibillete überhaupt herabzusetzen, sondern diese nothwendige Einschränkung altnormirter Privilegien auch qualitativ in gerechter Weise durchzuführen. Letzteres könnte aber nur dadurch geschehen, daß die berechtigten Ansprüche der Schau-

spieler und Schriftsteller respektirt, dagegen das unberechtigte, wenngleich durch die Etikette sanktionirte Besitzthum der Hofchargen und Hofbediensteten möglichst beseitigt würde. Schriftsteller und Schauspieler dürften sich im Burgtheater doch wohl „zu Hause" fühlen, während nicht abzusehen ist, warum Hofkammerdiener und Hofofenheizer u. dgl. sich einer solchen Begünstigung erfreuen, in einem Theater, das zwar Hoftheater heißt und einem Hofbeamten untersteht, das aber auf Staatskosten, d. h. also indirekt von den Steuerpflichtigen, d. h. also vom Publikum erhalten wird, welches selbe Publikum, wenn es dann überdies seinen Eintritt nochmals bezahlen will, vor lauter Hoffreibilleten nicht einmal zum Genusse seines weltberühmten Institutes kommen kann.

Ein zweites wären die gegen das Zuspätkommen, also auch zum Schutze eines großen Theils des Publikums zu ergreifenden Maßregeln. Ueber das Faktum der allabendlich sich wiederholenden Störungen vereinigt sich alle Welt zu einer Klage. Die Abhilfe liegt auch nahe genug. Man braucht nur die ohnehin bestehende Verordnung, während gespielt wird, Niemand hereinzulassen, zu reaktiviren. Wollte man indessen die Freiheit des Einzelnen nicht so sehr beschränken, und die wirklich zufällige Verspätung nicht ungebührlich mitbestrafen, so wäre ein in d. Bl. bereits vorgeschlagenes Mittel sehr angezeigt. Man brauchte nur die Numerirung der Sitze aufzugeben. Auf der Sitzkarte stünde blos „rechts" oder „links" und die Nummer der Sperrsitz-Reihe angemerkt; der Erstkommende müßte sich auf den weitesten Sitz in die Mitte der Bank setzen, jeder folgende Sitzinhaber nachrücken, der Letztgekommene den Eckplatz einnehmen. Dadurch unterbliebe das lästige und störende Aufstehen der früher Gekommenen, und die gröbsten Störungen wären vermieden.

Nachdem wir mit Obigem den nächstliegenden Wünschen und Anregungen auf artistischem und administrativem Gebiete Ausdruck gegeben, lassen wir die Leistungen des abgelaufenen Theaterjahres in ihren wesentlichen Abstufungen Revue passiren, wobei sich noch die eine und andere, erinnernde, mahnende oder wünschende Bemerkung von selbst ergeben wird.

Das Zusammenspiel — seit jeher die hervorragendste Eigenschaft des Burgtheaters — ist sich auch in diesem Jahre gleich geblieben. Hr. Laube führt nach wie vor den Oberbefehl auf dem Kampfplatz mit ungeschwächter Kraft, ausdauernder Sorgfalt und durchdringendem Verständniß; seine Kämpfer, alt und jung, Damen und Herren, folgen seiner Führung mit gleicher Lust und Liebe, ohne je Ermüdung oder Mißstimmung merken zu lassen. Es kommen wohl Vorstellungen vor, welche minder gut zusammenklappen, doch sind dies, man darf wohl sagen, seltene Ausnahmen, die Mehrzahl befriedigt im Ensemble die höchsten Anforderungen.

Ueber die Beschäftigung des Personals kann man sich im Allgemeinen nur befriedigt äußern, indem in der Regel jedes Mitglied Gelegenheit erhält, sich so günstig zu präsentiren, als Persönlichkeit und Talent es erlauben, jedes an seinen richtigen Platz gestellt wird und offenbare Bevorzugungen nicht stattfinden. Im Einzelnen ist Folgendes zu bemerken, beziehungsweise zu rügen. Fr. Anschütz und Frl. Wildauer haben jede nur 1 Mal — offenbar nur pro forma — gespielt, was keine normale Stellung verräth. Auch Fr. Fichtner tritt auffallend in den Hintergrund. Frl. Grafenberg könnte ganz passend in einer Anzahl älterer Rollen beschäftigt werden, die sie voraussichtlich wirksamer gestalten würde, als z. B. Frl. Reichel. Letztere — sehr fleißig, aber etwas schwerfällig, ohne besonderes Charakterisirungs-Talent, — kommt zu oft in die erste Linie und Frl. Grafenberg hat noch zu viele junge Rollen in ihrem Besitz. Frl. Bognar war diesmal sehr viel, aber ziemlich undankbar beschäftigt. Wir wünschen ihr für's nächste Jahr einige dankbare Rollen im Fach der ernsten oder gedämpft heiteren Liebhaberin. Dagegen erschien Frl. Baudius vielfach im günstigsten Lichte. Nach einigem Zurückbleiben wurden bei ihr rasche Fortschritte konstatirt, namentlich für das Fach der jungen Frauen und Mädchen aus der muntern, schelmischen, ja spöttischen Kategorie. Der neuerwachte Fleiß muß aber auch anhalten. — Frl. Kratz war unbedeutend beschäftigt. Es scheint sich herauszustellen, daß ihr Talent, wenngleich für derbe Soubretten und Bauernmädchen schätzenswerth, einen ausgedehnten Wirkungskreis an der Burg nicht findet. Frl. Wolter dagegen gewinnt immer mehr an Terrain, nicht sowohl durch die Anzahl der gespielten Rollen, als vielmehr durch die wachsende Sicherheit, mit der sie ihre Aufgaben, je öfter desto harmonischer, bewältigt.

Den Abgang des Frl. Kronau zu beklagen, stünde uns nicht wohl an. Wir haben oft genug gegen die übermäßige Beschäftigung dieser routinirten Mittelmäßigkeit geeifert. Sie hatte sich allerdings in der

*

Burg schon tüchtig eingespielt und einige Fortschritte gemacht; aber eine feine Schauspielerin wäre schwerlich je aus ihr geworden. Sie ist mehr als ersetzt durch Frl. Mathes, wenn diese gleich nicht so routinirt ist. Schon die Persönlichkeit des Frl. Mathes fügt sich sofort viel besser in das feine Lustspiel-Ensemble der Burg. Freilich bleibt ihr noch viel zu lernen, um sich in hervorragender Weise bemerkbar zu machen; doch kann man sich Manches von ihren Anlagen versprechen. — Auch Fr. Greiner ist eine passende Akquisition, für sogenannte unangenehme, etwas affektirte und kokette Lustspielrollen äußerst brauchbar.

Im Männerpersonal geben Antritts- und Abschiedsrollen zur Erörterung brennender Fragen Anlaß. Karl Fichtner's Austritt steht in nächster Saison definitiv bevor, ein Entschluß der allgemein beklagt werden muß und doch nicht getadelt werden kann; denn welcher Rücktritt ist schöner, triumphähnlicher, als der unter dem allgemeinen Ausruf „zu früh" stattfindet. Sobald es nicht heißt „zu früh," ist es auch schon „zu spät". Möchte das doch jeder berühmte Schauspieler zur rechten Zeit bedenken. — Daß mit Fichtner fast gleichzeitig Anschütz und Löwe zu spielen aufhören werden, scheint uns mindestens wahrscheinlich. Ueber die Bedeutung dieses dreifachen Abschiedes nehmen wir uns vor, gelegentlich ausführlich unsere Meinung zu sagen, welche von den gewöhnlich in solchen Fällen landläufigen Redensarten zu sehr abweicht, um nicht einer besonderen Auseinandersetzung zu bedürfen.

Nicht minder wichtig ist als Gegensatz die Antrittsfrage, d. h. die Rekrutirung junger Kräfte für das wichtigste aller Fächer, das Liebhaberfach. Mit Vergnügen mußte man in diesem Jahre die wiederholten Anstrengungen wahrnehmen, welche auf Verstärkung der HH. Sonnenthal, Kierschner und Baumeister hinzielten. Fünf Kandidaten versuchten gastspielend ihr Glück, sämmtlich mit wenig oder keinem Erfolg, der sechsste trat unangemeldet sofort in's Engagement — Hr. Hartmann — und diese bescheidenste Akquisition dürfte vielleicht relativ die beste sein, wenigstens kann sich da etwas herauswachsen, ein neuer Beweis dafür, daß man nicht an kleinen deutschen Hoftheatern zu suchen braucht, um die Sehnsucht nach jungen Kräften zu stillen. Ein begabter Anfänger aus der Provinz, ein ungehobelter, aber frischer Liebhaber aus der Vorstadt ist für die Burg mehr werth, als die anspruchsvollen, gespreitzten Pseudo-Devrients aus Nord- und Ostdeutschland. Freilich ist die Wahl der Gastrollen konsequent eine trostlos verfehlte; Schauspieler, die Hrn. Sonnenthal suppliren sollen, werden in Rollen versucht, denen selbst Hr. Sonnenthal nicht gewachsen ist; wie soll man sich da ein Urtheil bilden über die spezielle Befähigung der Gastspieler?

Unter den jüngsten Mitgliedern des Burgtheaters hat sich Hr. Schöne, wie wir im verflossenen Jahr nach seinen ersten Debüts gehofft hatten, auf's beste bewährt. Unter den nicht Jüngsten, aber Jüngeren beherrscht Hr. Sonnenthal das gesammte jugendliche Helden- und Liebhaberfach, im Trauerspiel genügend, im Schau- und Lustspiel vorzüglich, in einigen neuen Stücken, wie in Hackländer's „Verlornen Sohn" und in Gottschall's „Pitt und Fox" ganz eminent. Hr. Lewinsky hat von neuen Rollen den Oberpriester in „Des Meeres und der Liebe Wellen" sehr schön gespielt, seinen Pater Lorenzo haben wir nicht gesehen; in zwei neuen Rollen — Ben Akiba in „Uriel Acosta" und Streichberger im „Geadelten Kaufmann" — hat er Hervorragendes im Kleinen geschaffen. Unter den älteren Schauspielern waren Fichtner und La Roche andauernd in erster Linie thätig.

Wir kommen nun zuletzt auf das Repertoir, und zählen vorerst 19 Novitäten, darunter 9 große, den Abend ausfüllende. Von besonderer Wichtigkeit sind: „König Richard der Zweite", der freilich nicht durchgriff, was wir zum kleinsten Theile dem Drama selbst, zum größeren der Bearbeitung und der Darstellung zuschreiben müssen, und „Andreas Hofer" von Immermann, interessant als Versuch, an sich allerdings auch keiner nachhaltigen Wirkung fähig. Ferner waren beachtenswerth: die Einführung Brachvogel's („Narziß") und Gottschall's („Pitt und Fox") in's Burgtheater. Beide fanden günstige Aufnahme. Als wenig bedeutend, aber theatralisch wirksam erwiesen sich bei vortrefflicher Darstellung: „Nur Mutter", aus dem Französischen", „Gleich und Gleich" von Moriz Hartmann und „Ein geadelter Kaufmann" von Görner; als interessant: „Der verlorne Sohn" von Hackländer und „Eine vornehme Ehe" von Feuillet; als unbedeutend, trotz einiger Wiederholungen: „Die Kinder des Königs" von Otto Prechtler; als mißglückt, trotz einigen chararakteristischen Ansätzen: „Soldatenliebchen", nach Lenz von

Bauernfeld; als Gelegenheitsstück gefiel Halm's Festspiel „Ein Abend zu Titchfield". Alles Uebrige war ganz unbedeutend. Von den Novitäten waren nur 3 aus dem Französischen. — Neueinstudirt kamen diesmal, im Gegensatz zum verflossenen Jahre, mehrere Stücke, und zwar 4 deutsche, 1 französisches. Erfreuliche Erscheinungen waren: „Uriel Acosta", „Ein weißes Blatt", minder nöthig die Wiederaufnahme der weinerlichen „Gabriele". Die beabsichtigte Reprise der „Elise von Valberg", etwas spät unternommen, mußte unvorhergesehenen Hindernissen weichen. — In den 25 nachstudirten Stücken, worunter nur 5 kleine französische, waren vertreten: Shakespeare, Goethe, Kleist, Halm, Bauernfeld, Hackländer, Devrient u. A. — Das sonstige Repertoir — enthält es gleich Einiges, wie „Die Mördergrube", „Luftschlösser" u. dgl., was zu possenhaft oder zu abgedroschen, veraltet u. s. w. erscheinen muß, — bietet doch im Ganzen ein reiches, mannigfaltiges, interessantes und gediegenes Bild der Shakespeare'schen, der klassischen und modernen deutschen und theilweise der modernen französischen Theaterliteratur, ein Bild, dem man vielleicht hin und wieder noch eine Nüance hinzuwünschen möchte, dem man aber, so wie es ist, weder den Glanz der Farbe, noch die Frische und Lebendigkeit der Wirkung, noch endlich die kernhafte Tüchtigkeit absprechen kann. Der alte Ruhm, des Burgtheaters ist noch lange nicht verloren gegangen: ist Manches nicht mehr so, wie es früher war, so läßt sich dieser Ausspruch zwiefach deuten, nämlich: Manches ist nicht so schön wie ehedem, Manches ist heutigen Tages besser.

Statistisches Verzeichniß.

Vom 16. August 1863 bis 30. Juni 1864 fanden 297 Vorstellungen statt. Aufgeführt wurden 161 Stücke, von denen 61 den Abend nicht ausfüllen. Unter letzteren waren 29 einaktige.

Neue Stücke.

3 Trauerspiele,
5 Schauspiele,
11 Lustspiele,

19 von denen 10 den Abend nicht ausfüllen.

Aeltere Stücke.

29 Trauerspiele,
41 Schauspiele und Dramen,
72 Lustspiele und Possen,

142 von denen 51 den Abend nicht ausfüllen.

Neue Stücke.

Trauerspiele: „Narziß" (7 Mal) — „Andreas Hofer" (6 Mal) — „König Richard der Zweite" (5 Mal.)

Schauspiele: „Eine vornehme Ehe" (12 Mal) — „Die Kinder des Königs" (6 Mal) — „Eine Jugendschuld"*)* — „Ein Abend zu Titchfield" * (je 4 Mal) — „Soldatenliebchen" (3 Mal).

Lustspiele: „Nur Mutter" * (12 Mal) — „Pitt und Fox" (10 Mal) — „Ein geadelter Kaufmann" (8 Mal) — „Der verlorene Sohn" (7 Mal) — „Zwei Pflegetöchter" * — „Die Dienstboten" * — „Gleich und Gleich" * (je 6 Mal) — „Ein Opfer der Patienten" * (5 Mal) — „Die Schraube des Glücks" * (4 Mal) — „Rekrut und Dichter" * — „Der Hausspion" * (je 3 Mal).

Neueinstudirt.

Trauerspiele: „Uriel Acosta" (6 Mal).

Schauspiele: „Gabriele" * (4 Mal) — „Ein weißes Blatt" (2 Mal).

Lustspiele: „Der Majoratserbe" * (2 Mal) — „Der Rechnungsrath und seine Töchter" * (1 Mal).

Nachstudirt.

Trauerspiele: „Egmont" — „Othello" (je 2 Mal).

Schauspiele und Dramen: „Wahn und Wahnsinn" * — „Der Kopist" * (je 3 Mal) — „Ein alter Musikant" * (2 Mal) — „Treue Liebe" — „Der Sohn der Wildniß" — „Friedrich Prinz von Homburg" — „Griseldis" — „Helene" (je 1 Mal).

Lustspiele: „Ein Sommernachtstraum" * (4 Mal) — „Der Vater" — „Das Gefängniß" (je 2 Mal) — „Das Versprechen hinter'm Herd" * — „Die Einfalt vom Lande" * — „Das Gänschen von Buchenau" * — „Ich speise bei meiner Mutter" * — „Das Tagebuch" * — „Ein höflicher Mann" * — „Der verwunschene Prinz" * — „Einer muß heirathen" * — „Der Familiendiplomat" * — „Aus der komischen Oper" * — „Der geheime Agent" (je 1 Mal).

Aus dem vorjährigen Repertoir.

Trauerspiele: „Don Karlos" — „Die Nibelungen", erster und zweiter Theil (je 4 Mal) — „Emilia Galottti" — „König Richard der Dritte" — „Faust" „Die Räuber" (je 3 Mal) — „Kabale und Liebe" — „Wallensteins Tod" — „Die Jungfrau von Orleans" — „Fiesko" — „Hamlet" — „Des Meeres und der Liebe Wellen" — „Graf Essex" (je 2 Mal) — „Julius Cäsar" — „Koriolanus" — „Romeo und Julie" — „Macbeth" — „König Ottokars Glück und Ende" —

*) Die den Abend nicht ausfüllenden Stücke sind mit * bezeichnet.

„Die Ahnfrau" — „Monaldeschi" — „Der Fechter von Ravenna" — „Die Makkabäer" — „Perseus von Macedonien" — „Der Müller und sein Kind" — „Maria Stuart" — „Clavigo" * (je 1 Mal).

Schauspiele und Dramen: „Eglantine" (5 Mal) — „Die Eine weint, die Andre lacht" * — „Ein Wintermärchen" — (je 4 Mal) — „Die deutschen Komödianten" — „Adrienne Lecouvreur" (je 3 Mal) — „Das Lied von der Glocke" * — „Die Piccolomini" * — „Die Karlsschüler" — „Die öffentliche Meinung" — „Dorf und Stadt" — „Die Waise aus Lowood" — „Das Fräulein von Seglière" — „Werner" — „Die Valentine" (je 2 Mal) — „König Heinrich der Vierte — „Der Kaufmann von Venedig" — „Das Käthchen von Heilbronn" — „Götz von Berlichingen" — „Die Geschwister" * — „Der Traum ein Leben" — „Graf Waldemar" — „Verirrungen" — „Der Fabrikant" * — „Rose und Röschen" — „Das Fräulein von Belle-Isle" — „Lady Tartüffe" — „Die Furcht vor der Freude" * — „Ein verarmter Edelmann" — „Der Sonnwendhof" — Der arme Marquis * — „Der Spielwaarenhändler" * (je 1 Mal).

Lustspiele und Possen: „Ein Attaché" — „Der Winkelschreiber" * (je 4 Mal) — „Feenhände" — „Die Königin von Navarra" — „Der Damenkrieg" * — „Die Mördergrube" * — „Sand in die Augen" * — „Der Freiwillige * (je 3 Mal) — „Viel Lärm um Nichts" — „Der Störenfried" — „Vater und Sohn" — „Krisen" — „Leichtsinn aus Liebe" — „Doktor Wespe" — „Die Journalisten" — „Zopf und Schwert" — „Der reiche Mann" — „Das Urbild des Tartüffe" — „Rosenmüller und Finke" — „Der letzte Brief" — „Die Lästerschule" — „Fesseln" — „Der zerbrochene Krug" * — „Wallensteins Lager" * — „Eine Partie Piquet" * — „Feuer in der Mädchenschule" * — „Die Bekenntnisse" * — „Der Markt zu Ellerbrunn" * — „Ein Freundschaftsdienst" * — „Kato von Eisen" * — „Er muß auf's Land" * — „Wenn man nicht tanzt" * — „Eine Tasse Thee" * (je 2 Mal) — „Kunst und Natur" — „Bürgerlich und Romantisch" — „Die beiden Klingsberg" — „Die Biedermänner" — „Gottsched und Gellert" — „Die kranken Doktoren" — „Das letzte Abenteuer" — „Minna von Barnhelm" — „Pagenstreiche" — „Magnetische Kuren" — „Was ihr wollt" — „Ein Lustspiel" — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten" — „Die Gönnerschaften" — „Luftschlösser" * — „Ein Hut" * — „Der Stiefvater" * — „Gustel von Blasewitz" * — „Ein Opfer der Wissenschaft" * — „Erziehungsresultate" * — „Der Vater der Debütantin" * — „Weiberthränen" * (je 1 Mal).

Die 19 Novitäten theilen sich in 15 deutsche Stücke von Bauernfeld, Benedix (2), Brachvogel, Görner, Gottschall, Hackländer, Halm, Hartmann, Holpein, Immermann, Prechtler und Schlesinger (3) mit 84 Aufführungen, 1 von Shakespeare mit 5, und 3 Uebersetzungen aus dem Französischen mit 28 Aufführungen.

Die 142 älteren Stücke theilen sich in 89 deutsche mit 149 Aufführungen, 13 von Shakespeare mit 24 Aufführungen, außerdem noch 1 aus dem Englischen mit 2 und 39 aus dem Französischen mit 74 Aufführungen. Von den deutschen Autoren waren Schiller mit 10 Stücken in 22 Aufführungen vertreten. Goethe mit 5—8, Lessing mit 2—4, Kleist mit 3—4, Grillparzer mit 4—5, Gutzkow mit 5—14, Hebbel mit 1—4, Halm mit 3—3, Laube mit 5—8, Otto Ludwig mit 1—1, Freytag mit 3—5, Bauernfeld mit 8—12, Benedix mit 4—7, Fr. Birch-Pfeiffer mit 4—7, Mosenthal mit 2—4, Schlesinger mit 4—5 und sonst noch Raupach, Mauthner, Nißel, Devrient, Albini, Hackländer, Kotzebue, Lederer, Töpfer, Deinhardstein, Blum, Prinzessin von Sachsen, Feldmann, Plötz, Wilhelmi, Wolff, Hirsch und Baumann. — Nur an zwei Abenden kamen drei einaktige Stücke zur Aufführung.

Das Personal (nach den Engagements-Jahren geordnet) war folgendermaßen beschäftigt:

1821.	Fr.	Anschütz	spielte	1	Mal in	1	Rolle.
1822.	„	Fichtner	„	7	„ „	6	Rollen.
1830.	„	Peche	„	9	„ „	5	„
1833.	„	Kronser	„	40	„ „	25	„
1834.	Frl.	Wildauer	„	1	„ „	1	Rolle.
1835.	Fr.	Rettich	„	71	„ „	29	Rollen.
1840.	„	Hebbel	„	98	„ „	32	„
1841.	„	Koberwein	„	34	„ „	20	„
1846.	„	Haizinger	„	91	„ „	36	„
1847.	Frl.	Grafenberg	„	88	„ „	39	„
1853.	Fr.	Gabillon	„	103	„ „	50	„
1858.	Frl.	Bognar	„	151	„ „	72	„
1858.	„	Wetzel	„	78	„ „	43	„
1860.	„	Hilfe	„	66	„ „	32	„
1861.	„	Baudius	„	114	„ „	44	„
1861.	„	Kratz	„	55	„ „	25	„
1861.	„	Reichel	„	54	„ „	28	„

1862.	Frl. Wolter	spielte	74	Mal	in	24	Rollen.
1863.	„ Mathes	„	40	„	„	14	„
1863.	Fr. Greiner	„	45	„	„	14	„

1821.	Hr. Anschütz	spielte	16	Mal	in	9	Rollen.
1824.	„ Fichtner	„	101	„	„	39	„
1826.	„ Löwe	„	39	„	„	25	„
1829.	„ Herzfeld	„	82	„	„	38	„
1833.	„ La Roche	„	117	„	„	52	„
1835.	„ Rettich	„	56	„	„	32	„
1844.	„ Kierschner C.	„	113	„	„	59	„
1844.	„ Korner	„	82	„	„	37	„
1846.	„ Beckmann	„	139	„	„	61	„
1848.	„ Arnsbürg	„	120	„	„	50	„
1850.	„ Meixner	„	132	„	„	63	„
1850.	„ Wagner	„	106	„	„	46	„
1850.	„ Paulmann	„	133	„	„	61	„
1852.	„ Baumeister	„	156	„	„	71	„
1853.	„ Gabillon	„	150	„	„	59	„
1853.	„ Franz	„	127	„	„	60	„
1856.	„ Sonnenthal	„	158	„	„	71	„
1857.	„ Kierschner F.	„	170	„	„	71	„
1858.	„ Förster	„	135	„	„	58	„
1858.	„ Lewinsky	„	126	„	„	45	„
1858.	„ Fricke	„	127	„	„	52	„
1863.	„ Schöne	„	63	„	„	16	„
1864.	„ Hartmann	„	23	„	„	5	„

In Nebenrollen: die Damen Ardt, Branco, Cordeel, Dix, Hauenthal, Pohl, Primas, Rinesch, die HH. Barko, Bayer, Berger, Buel, Ferrari, Hanker, Jehly, Kaiser, Kaliha, Köhler, Niclas, Nolte, Schmidt, Stein, Verstl. — Für Kinderrollen: Marianne Austerlitz, Adele Lehmann, Anna Leier, Franziska Wagener, Amalie Prehalek.

Gäste: Hr. Mittell, aus Berlin, Friedrich-Wilhelmsstadt, 3 Mal; Prachs („Ein Attaché"), Kerbriand „Feenhände"), Schiller („Karlsschüler"). — Frl. Mathes aus Berlin, Friedrich-Wilhelmsstadt, 3 Mal, Marie („Feuer in der Mädchenschule") und Sabine („Die Einfalt vom Lande"), Julie („Die Bekenntnisse") und Agnes („Das Gänschen von Buchenau"), Röschen („Rose und Röschen"). — Hr. Scherenberg aus Pest, 2 Mal, Paul („Der Majoratserbe"), Saalfeld („Die Valentine"). — Hr. Barnay aus Mainz, 3 Mal, Ludovici („Die deutschen Komödianten"), Karl Moor („Die Räuber"), Rochester („Die Waise aus Lowood"). — Hr. Wünzer aus Weimar, 1 Mal, Beaumarchais („Clavigo"). — Hr. Krastel aus Karlsruhe, 3 Mal, Ferdinand („Kabale und Liebe"), Karlos („Don Karlos"), Theodor Bloom („Rosenmüller und Finke").

Neuengagirt: Frl. Mathes, Fr. Greiner-Bartelmann (seit November), Hr. Hartmann (seit Februar.

Abgegangen: Frl. Kronau.

Pensionirt: Fr. Wintersteiner.

Beurlaubt (außer der Ferienzeit): Frl. Wolter 2 Monate, Frl. Baudius 1 Monat.

Abänderungen fanden 5 statt, wegen Hrn. La Roche, Hrn. Beckmann, Hrn. Franz, Frl. Wolter, Fr. Rettich. — Fr. Rettich war längere Zeit krank. — Fr. Anschütz und Frl. Wildauer sind nur 1 Mal aufgetreten. — Außer an den gewöhnlichen Normatagen, blieb die Bühne wegen des Todes der Erzherzogin Hildegarde an zwei Abenden geschlossen.

Friedrich Kiel.

Eine musikalische Skizze.

N. — Daß unter den jetztlebenden musikalischen Kräften Deutschlands Friedrich Kiel in Berlin eine der respektabelsten ist und auch ohne Zweifel wohl mit am meisten unter ihnen gelernt hat, das erfuhr das Publikum in weiteren Kreisen, als vor zwei Jahren sein „Requiem für Chor, Soli und Orchester" erschien. Kiel ist im preußischen Siegerlande geboren und war bereits mit 18 Jahren Kapellmeister des Fürsten von Sayn-Wittgenstein-Beuleburg, der sich um die musikalische Ausbildung des jungen Mannes im höchsten Grade verdient gemacht hatte. Allein ein Besuch in Düsseldorf, wo damals J. Rietz Musikdirektor war, und der eigene Drang nach einer höheren Entwickelung, als sie ihm die Enge der kleinen Stadt gewähren konnte, veranlaßte ihn, im Anfang der vierziger Jahre nach Berlin zu gehen, wo damals der berühmteste Tonsetzer jener Tage, Felix Mendelssohn lebte. Da aber dieser zur Zeit der Ankunft Kiel's gerade von Berlin abwesend war, so ging der junge Komponist, der bereits manche Orchesterwerke auf eigene Hand geschaffen hatte und auf der Durchreise durch Kassel auch vom Altmeister Spohr besonders wegen der reichen Phantasie und Melodienfülle in seinen Werken kräftig belobt worden war, zu dem bekannten alten Theoretiker S. W. Dehn, der bei allem Mangel an eigent-

lich künstlerischer Begabung doch eine hervorragende Kenntniß der Mittel seiner Kunst, besonders der kontrapunktischen, besaß. Hier arbeitete er denn viele Jahre lang mit größtem Fleiß alle strengen wie freien Formen der Musik durch. Sein erstes Werk, das etwa im Jahre 1852 erschien, waren sechs Fugen und sechzehn zweistimmige Kanons, die sowohl die angeborene Kraft der Erfindung als eine ungewöhnliche Beherrschung dieser gelehrten Formen verriethen und die Aufmerksamkeit der Fachleute erregten. Ja es zeigten sich in diesen kleinen Kompositionen bereits Spuren davon, daß der Verfasser wohl im Stande sein werde, diese Formen nach ihrem eigentlichen Werthe zu behandeln, das heißt sie zum Ausdrucke edlerer, ernsterer, tieferer Stimmungen zu verwenden. In überraschend schöner Weise bestätigten dann bald darauf diese Vermuthung, die „vier zweistimmigen Fugen", die als op. 10 bei Breitkopf und Härtel herauskamen; besonders Nr. 2 in D-moll ist von einem wahrhaft ergreifenden innerlichen Ernst und von einer seltenen Tiefe der Empfindung. „Sechs Walzer", ebenfalls für Pianoforte, op. 7, waren bald weit verbreitet und gefielen als feingearbeitete Tanzbildchen, voll Anmuth und pikanter Wendung; „drei Klavierstücke", op. 8, haben etwas Charakteristisches sowohl in der Stimmung als in der Ausdrucksweise. Von Weber'schem Glanz, doch nicht mit dem Schwung dieses dramatischen Komponisten ausgestattet, ist die „große Polonaise", op. 14, ein recht breit angelegtes, interessantes Konzertstück mit kräftiger Modulation und geistreichen Bravourpassagen. Dann kommen als op. 15 „Melodien für das Pianoforte". Schon als op. 9 war lange vorher ein Heft, „Melodien für Klavier und Cello" erschienen, und als op. 11 „Reisebilder" für dieselben Instrumente. Daran sind noch die „zehn Pianofortestücke", op. 18, ferner „drei Stücke für Cello und Piano" op. 12, anzureihen und „zwei Impromptus" op. 19, ferner „Nachklänge", drei Pianofortestücke, op. 21. Von allen diesen Kompositionen gilt mehr oder weniger dasselbe, daß sie nicht eigentlich innerlich befriedigen, weil sie nicht der vollkommene Ausdruck vollkommen freier innerer Regungen sind; wie denn überhaupt nicht die einfachen natürlichen Empfindungen das Gebiet dieses Komponisten ausmachen. Vielmehr ist er einer von den Menschen, denen etwas nur dann schmeckt, wenn sie es mit Kampf und Anstrengung, mit eigenem inneren Bemühen errungen haben. Das einfache unschuldige Thun der Natur, das heitere Lächeln des bloßen Daseins steht ihm nicht an; wenn er es dennoch versucht, wird es fade oder verzerrt. Das fühlt man fast allen jenen Kompositionen an. Handelt es sich dagegen darum, einen bestimmten Gedanken oder eine streng ethische, durchaus gehaltene Empfindung in Tönen zu versinnlichen, so gelingt ihm dies in der konzentrirtesten Weise, und es tönt uns ein schöner Ernst aus solchen Werken entgegen. Ist also eine bestimmte schwierigere Musikform gegeben, wie Fuge oder Sonate, oder ein ernstes Thema, dessen Inhalt nun konsequent nach seiner inneren Wahrheit zu entwickeln ist, so ist Kiel der Mann dazu, und seine Klaviervariationen, op. 17, („Variationen und Fuge" über ein Originalthema) und op. 23 („Variationen über ein eigenes Thema zu vier Händen") beweisen, was in ihm steckt. Beide Themen sind vortrefflich erfunden, gehaltvoll, abgerundet, von einer gewissen ernsten Schönheit, und die Variationen enthüllen die ganze Kraft des Komponisten, einem fest gegebenen Gegenstande den vollen Ausdruck des Tonlebens zu verleihen; sie sind durchweg interessant und bedeutend, hin und wieder sogar mit genialen Zügen ausgestattet.

Ganz freilich kann diese Eigenthümlichkeit sich erst zeigen, wenn ein solcher Komponist sich an einen festbestimmten Gedanken, also an das gesprochene Wort anlehnt; und Kiel hat denn auch in seinem „Requiem"*) bewiesen, daß der unüberwindliche Drang, etwas Rechtes zu lernen, der den Jüngling seinerzeit aus einer festen, wohldotirten Lebensstellung in das unsichere Treiben der Klavierlehrerexistenz hinaustrieb, auf der Ahnung und dem dämmernden Bewußtsein von den tiefen Kräften der Empfindung beruhte, die in seiner Seele schliefen. Kiel wußte, er hatte mehr zu lernen, hatte eine strengere Schule wie des Lebens so der Kunst durchzumachen, wenn es ihm gelingen sollte, die ernstere Richtung seiner Seele, den tieferen, streng ethischen Gehalt seines Empfindens auszusprechen. Und daß er sein Ziel erreicht, bewies der laute, freudige Zuruf aller Kritiker wie Fachgenossen, als das herrliche Werk in Berlin, Leipzig, Hamburg und andern Städten Norddeutschlands aufgeführt wurde. Jedermann mußte sich gestehen, daß hier besonders im Confutatis die ganze Weihe der religiösen Vorgänge im Menschengemüthe mit einem ebenso schlagkräftigen als wahrhaft ergreifenden Ernste ausgesprochen war. Etwas Zündendes haben die Sätze dieses Requiems namentlich da, wo die schuldbewußte Seele ihren ganzen Jammer herausstöhnt. Und doch wirkt das Ganze durchaus erfrischend, wie ein Stahlbad; denn es ist einmal wieder eine ganze und volle Menschennatur, die uns hier ent-

*) Seinerzeit hat Hr. Otto Gumprecht dieses „Requiem" in den „Recensionen" rühmend angezeigt. Vergl. J. 1862, S. 720. A. d. R.

gegentritt, und in der That kann nur Indolenz oder Mißgunst der Grund davon sein, daß dieses vortreffliche Werk bis jetzt noch in keiner Stadt Süddeutschlands oder Oesterreichs zur Aufführung gelangt ist. *)

Von Kammermusik aus Kiel's Feder sind uns ferner bekannt: ein kleines „Trio für Klavier und Streichinstrumente" op. 3, ein gleiches großes in A, op. 22 (Laub gewidmet), und eines in Es, op. 24 (Joachim gewidmet), sodann eine „Sonate" für Klavier und Violine, op. 16, D-moll, ausgedehnte Kompositionen von zum Theil hervorragendem Interesse in der Faktur wie im Geiste, jedoch bei allem Glanz nicht so ganz von erquickender innerer Freiheit. Durchaus an ein bestimmtes Vorbild, wenn auch nicht im Sinne der Nachahmung, ja wohl ohne irgend bewußtes Anlehnen, erinnert der erste Satz der „Suite" für Klavier, op. 28, die erst ganz kürzlich bei Schlesinger in Berlin erschienen und der nächste Anlaß dieser Zeilen ist. Die Suite besteht aus vier Sätzen: Sonate, Impromptu, Scherzo, Notturno, die zwar äußerlich durch die Tonart zusammenhängen, aber sonst nichts mit dem alten Genre der Suite gemein haben. Es ist eben eine Folge von vier Sätzen, deren jeder ebenso gut für sich bestehen kann; wie denn auch jeder einzeln zu kaufen ist. Die drei letzten sind wenig bedeutend, der letzte sogar geradezu unbedeutend; das erste Stück dagegen, die Sonate in einem Satz, ist durchaus interessant. Freilich auch nicht ureigen in der Empfindung und darum nicht zwingend für das Empfinden des Spielers, ist sie doch innerhalb der festen Sonatenform recht frei und sicher gestaltet. Die Motive sind charakteristisch und haben genug Inhalt, um eine mannigfache Verwendung und Durcharbeitung zu ermöglichen, die sie denn auch, und zwar in echt kontrapunktischer Weise, reichlich finden. Nur erinnert eben diese Art der Verarbeitung gar zu sehr an den Großmeister dieser Form, wie denn manche Stelle der Beethoven'schen Sonaten vernehmlich durchklingt. Gleichwohl aber liegt hier eine interessante und geschickte Arbeit vor, und wenn wir uns auch nicht gerade, weder innerlich noch äußerlich, von der Nothwendigkeit der Existenz dieses Werkchens überzeugen können, so dürfen wir es doch getrost manchem bessern Spieler als eine recht erfreuliche Unterhaltung für Phantasie und Finger bezeichnen. Den geschickten Handhaber der musikalischen Formen verräth natürlich auch dieses Werk in jedem Takte. Möchten wir nur bald wieder erfahren, daß Kiel sein äußeres Können von Neuem an einem Stoff erprobt und gezeigt habe, der durch Würde und ernste Kraft des Gehaltes seinem eigenen innern Vermögen wahrhaft entspricht.

*) Direktor Herbeck wäre der Mann, es in Wien zur besten Darstellung zu bringen.

Theaterzustände in Graz.

Das landschaftliche und das Thaliatheater seit Ostern. Repertoir, Personal und Konkurrenzfrage.

(Schluß.)

!! Ein großer, zweitausend Personen fassender, glänzend, ja blendend mit Gas beleuchteter Zuschauerraum, freundlich durch seinen herrlichen Luster, Gasbeleuchtung auf der Bühne, lebhafte Farben in der Malerei, viel weiß und tiefes Roth mit Gold, Bequemlichkeit im Arrangement, überall bis zum höchsten Sitze Alles gut zu sehen, in der weitaus größeren Mehrzahl seiner Hauptaufgabe nach leichte, heitere Kost bietend, durch die große Zahl der Zuschauer und die dadurch erhöhten Einnahmen die Möglichkeit billiger Preise gegeben, durch alles dies übt das Thaliatheater eine unwiderstehliche Anlockung zum Besuche, gegen die der Direktor des landschaftlichen Theaters beim eifrigsten und redlichsten Streben vergebens ankämpft.

Dennoch haben wir uns überzeugt, daß wenn beide Theater an einem Abende Vorzügliches geboten haben, beide gefüllt waren, und umgekehrt; ein Beweis, daß die Konkurrenz ohne das Zugrundegehen der einen oder der andern Unternehmung vielleicht dennoch möglich ist. Freilich ist bei gleich vollem Hause die Einnahme im Thaliatheater beinahe die doppelte; übrigens sind wir, was die vielfach ventilirte Frage über die Zweckmäßigkeit zweier Theater für Graz betrifft, durchaus nicht der Ansicht, daß sie vom Standpunkte der Direktionen aufzufassen sei. Das landschaftliche Theater als Landes-Kunstinstitut aufrecht zu halten und zu unterstützen, ist die Aufgabe der Vertreter des Landes, welches die für dieses Vergnügen aufgewendete Ausgabe sich sehr gerne gefallen läßt. Nur eine vom Landesausschuße unterstützte landschaftliche Direktion kann existiren und das Institut würdig herstellen. In dieser Beziehung ist gegen Hrn. Kreibig noch vielfach unbillig vorgegangen worden und hat derselbe keine beneidenswerthe Stellung. Er thut seinerseits so viel, als ihm unter diesen Verhältnissen nur immer möglich ist.

Im Thaliatheater wurde bis gegen Ende Mai gegeben: „Hoffen und Harren" (3 Mal), „Oesterreicher

in Schleswig" (5 Mal), „Das Tagebuch" (2 Mal), „Die Zaubergeige" (2 Mal), „Die Schwäbin" (2 Mal), „Ein gebildeter Hausknecht", „Die flotten Burschen" (10 Mal), „Der Pariser Taugenichts", „Waldlieschen", „Im Vorzimmer seiner Excellenz" (2 Mal), „Die Grille", „Der alte Infanterist und sein Sohn, der Husar", „Fortunio's Liebeslied" (2 Mal), „Anna Liese", „Das Christkindl" (4 Mal), „Eine kleine Erzählung ohne Namen", „Eulenspiegel", Goethe's „Geschwister", „Erziehungsresultate", „Die Waise aus Lowood" (2 Mal), „Ein Kind des Glücks", „Die Regimentstochter", „Gabriele" (2 Mal), „Die Rekrutirung in Krähwinkel" (2 Mal), „Die Widerspenstige", „Das Käthchen von Heilbronn", „Das Pensionat" (2 Mal), „Die Königin von sechzehn Jahren", „Doktor Peschke", „Gervinus", „Einen Jux will er sich machen", „Mutter und Sohn", „Die Hochzeit bei Laternenschein", „Einer von unsere Leut", „Ein Schnitzl mit Hindernissen" (2 Mal), „Daphnis und Chloe" (3 Mal), „27 Mädel in Uniform" (2 Mal), „Brennende Herzen", „Am Klavier", „Die Lokalsängerin und der Postillon" (3 Mal), „Schlimme Buben", „Die elegante Toni", „Er ist ein Narr", „Babuschka". Das Repertoir ist der Hauptrichtung dieser Bühne nach nicht nur sehr entsprechend, sondern bietet sogar auch manche Abwechslung und hat sich manchmal selbst an höhere Aufgaben gewagt, als man dem Personalstande nach hätte für möglich halten sollen.

Was die engagirten darstellenden Kräfte betrifft, so herrscht hier viel Beweglichkeit; denn es sind schon einige Mitglieder Revue passirt, deren Entfernung, wenn sie nicht genügten, theils beschlossen wurde, theils bereits erfolgte. Das hat eine gute und eine schlimme Seite; gut, wenn die Direktion den Wünschen des Publikums so bereitwillig Rechnung trägt, schlimm, wenn von dem Publikum das Experiment vorgenommen werden muß, das dem Scharfblick einer geübten Direktion schon bei der Probe gelingen soll. Es sind in der Besetzung der Rollen im Thaliatheater die beiden Extreme vorhanden, eine Reihe vorzüglicher Kräfte, die jede Rolle verständig und lebendig spielen, wenn auch mit einem Mehr oder Minder, — und leider auch einige theils gänzlich, theils beinahe Unbrauchbare, die kaum in dritter Linie einem Theater genügen, das auf Beachtung einer Stadt wie Graz Anspruch macht und sie auch findet.

Daß wir die bereits entfernten Schauspieler nicht nennen, versteht sich von selbst. Hr. Balvansky (Oberregisseur, früher Direktor des landschaftlichen Theaters) hat wieder einmal seit Jahren die Bühne betreten, war daher unsicher. Fr. Bürger, in jüngeren Rollen etwas kokett gespreizt, in älteren Frauenrollen mit vielem Takte und Verstand ausgerüstet, wird vom Publikum verkannt und ist weniger beliebt als sie es verdient. Im Hochtragischen ist sie allerdings vollkommen ungenügend. Fr. Dorville, in Graz längst bekannt, für derbkomische Alte excellent. Das Komiker-Trio Czernitz (Direktor), Martinius und Frank, namentlich in Bezug auf die beiden ersten, ist in jeder Beziehung vorzüglich. Hr. Martinius ist ein trefflicher Charakterdarsteller, sein Vereins-Agent im „Waldlieschen" war unvergleichlich, seine Rolle in den „Flotten Burschen" wird zum Sprichworte und ist in Jedermanns Munde. Hr. Frank spielt gut, wir vermögen aber über ihn nicht zum Lachen zu kommen und können daher über seine komische Kraft für Andere nicht urtheilen. Frl. Kraus, Frl. Kreutzer, letztere Sängerin, erstere jugendliche Schauspielerin, sind gut verwendbar. Frl. Materna für Operetten, Mezzosopran; gute Stimme, strebsam, aber auf den Brettern ängstlich und durch jede Kleinigkeit aus der Fassung zu bringen, Gesangsbildung muß besser gepflegt, Haltung und Aussprache erst gelernt werden. Hr. Müller sen. ungenügend, scheint bereits abgegangen zu sein. Hr. Müller jun., Liebhaber, schwere Zunge, aber viel innere Wärme, mittelmäßig. Die Damen Pauser, zwei Schwestern, hübsche Anfängerinnen. Hr. Pfefferkorn kaum genügend. Hr. Prelinger ein sehr geschulter Sänger, früher am landschaftlichen Theater, im Thaliatheater unbegreiflicher Weise noch gar nicht verwendet. Frl. Siccorini, Sängerin, hübsch und routinirt, manchmal recht gut. Frl. A. Stäuber, Lokalsängerin, hier wohl bekannt, sehr lebhaft, spielt immer con amore. Die Stimme ist etwas zu schwach und der Text zu wenig verständlich, sonst recht liebenswürdig; ihre Schwester für Soubretten gar nicht übel. Hr. Stoltze, einer der objektivsten, vielseitigsten Schauspieler, in d. Bl. schon besprochen; da wo er nicht übertreibt, ein denkender Charakterdarsteller, die Maske immer trefflich. Hr. Weise, früher Held am landschaftlichen Theater, Vielen durchaus nicht sympathisch, wegen seiner Fehler, zu weich zu sprechen und Sätze in der Deklamation zu zerreißen und in's Singen zu verfallen, nach unserer Ansicht doch ein guter, in vielen Rollen vorzüglicher Schauspieler mit edler schöner Repräsentation und manchmal innerem Feuer, ein wenig selbstgefällig und kokett auf die äußere Erscheinung, ein Hauptgrund um manche Herren zu verletzen, leider wenig fleißig in seiner Verwendung. Hr. Wüst, lebendiger, sehr guter Bonvivant, immer sicher und routi-

nirt, weiß sich in jede Rolle zu schicken, mit Recht ein Günstling des Grazer Publikums, früher am landschaftlichen Theater, das Ablegen kleiner Fehler, das diesen Schauspieler nur Erkenntniß derselben und Willen kostete, das Vermeiden der jedem Worte angehängten „e“, jener lauten Gedächtnißergänzungen, würden ihn noch höher stellen; das ist sehr störend und durch sicheres Einstudiren der Rolle und lieber etwas langsameres Sprechen zu umgehen. Frl. Zeplin, wenig Gewinn, einem Theile des Publikums angenehm, uns nicht, macht immer Verzerrungen in der Physiognomie und zeigt wenig Geist in ihren Rollen. Nicht übergangen dürfen hier der Name des Dekorationsmalers Hrn. Heiß, dann Hrn. Liegl der einen schönen Zwischenvorhang gemacht hat, und des Maschinisten Hrn. Dreilich werden; denn was diese bisher geleistet haben, ist vorzüglich, und daß die Ausstattung einer Bühne nicht zu den unwichtigen Nebensachen gehört, wenigstens für das größere Publikum, bedarf kaum einer Erörterung.

Die meisten Stücke, die bisher im Thaliatheater gegeben wurden, sind von den Trägern der Hauptrollen frisch und lebendig gespielt worden, nur ernste höhere Schauspielaufgaben waren immer nur durch Gäste möglich und deren Umgebung zum Theil entsetzlich, so in der Vorstellung der „Widerspänstigen“, oder während der Expedition unseres Berichtes bei den Gastspielen des Frl. Janauschek. An Gästen spielten im Thaliatheater Frl. Kratz voll naiver Laune, obwohl indisponirt, Frl. Gallmeyer schon oben besprochen, Frl. Baudius, eine wenn auch für das Burgtheater noch nicht in allen Richtungen gereifte, so doch ungemein liebenswürdige und tieffühlende Künstlerin, die jede Rolle würdig, manche meisterhaft gestaltet hat. Endlich während wir den Bericht unter der Feder hatten, gastirte die Balletgesellschaft der Frl. Lanner, welche nebst Hrn. Opfermann, Frl. Porges und Hrn. Holzbauer, unterstützt durch eine sehr dankenswerthe und überraschende Ausstattung des Ballets „Gisella“ noch mehr Anziehungskraft geübt haben würde, wenn nicht die schönen Sommertage und die unerträgliche Hitze im Thaliatheater dem Besuche hindernd in den Weg getreten wären; ferner bei immer ganz vollem Hause Frl. Janauschek mit ihren herrlichen Leistungen als Medea, Brunhild in Geibel's gleichnamigem Stücke, „Essex“ u. dgl. welche Meisterrollen den rauschendsten Beifall fanden. Die ganze übrige Besetzung in diesen Stücken war Wille für's Werk, theilweise störend mit in's Komische umschlagender Wirkung. Jetzt gastirt Hr. Marr unter großem Beifall, aber bei schwach besuchtem Hause. Immerwährende Anziehungskraft hat die Operette „Flotte Bursche“, wie die zehnmalige Wiederholung beweist. Im Allgemeinen ist das Thaliatheater besser besucht, als das landschaftliche Theater, obschon an mehreren Abenden ersteres leer, letzteres ausgezeichnet besucht war.

Uebelstände im Thaliatheater sind die geringe Tiefe der Bühne, die hinter den geringsten Anforderungen zurückbleibende Toilette des Chors in einigen Stücken, die große Hitze, welcher, wie es heißt, durch Ventilation abgeholfen werden wird, die offenen, nur durch eine brusthohe Wand getrennten ersten Stock-Logen.

Im Allgemeinen ist aber das Theater sehr einladend und schön und wir wiederholen zum Schluße, daß diese Aeußerlichkeiten zum guten Besuche desselben wesentlich beitragen. Daß Hr. Czernitz dem Grazer Publikum seit der Errichtung seines Theaters viel angenehme Abende verschafft hat, kann nicht bestritten werden. Andererseits hat der landschaftliche Direktor vielfach Malheur und hat buchstäblich gegen Wind und Wetter zu kämpfen. Hr. Ander sang z. B. das zweite Mal bei erhöhten Preisen vor leerem Hause, gewiß zum Theil deshalb, weil während der Zeit des Beginnens ein Wolkenbruch niederging. Wir schließen unsern Bericht mit dem Wunsche, es möge Graz dem Vorzüglichen in beiden Theatern seine volle Theilnahme schenken und dadurch den Bestand beider sichern, da die Konkurrenz viel Leben und Vergnügen in die Stadt bringt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

16. — 30. Juni: „Ein geadelter Kaufmann“ (3 Mal). — „Adrienne Lecouvreur“. — „Leichtsinn aus Liebe“. — „Die Kinder des Königs“. — „Die Journalisten“. — „Der Kopist“ und „Der Damenkrieg“. — „Die Königin von Navarra“. — „Feuer in der Mädchenschule“ und „Sand in die Augen“. — „Viel Lärm um Nichts“. — „Eine vornehme Ehe“. — „Doktor Wespe“. — „Wahn und Wahnsinn“ und „Ein Freundschaftsdienst“. — „Die Valentine“.

Trotz der Störung, welche die etwas spät beabsichtigte, und dann im letzten Moment doch vereitelte Wiederaufnahme der „Elise von Valberg“ hervorbrachte, und trotz der Verhinderung des vielbeschäftigten Hrn. Sonnenthal wickelte sich das Repertoir der letzten Wochen doch noch ziemlich glänzend ab und brachte mannigfache angenehme Abwechselung, ohne irgend eine Er-

schlaffung weder der leitenden noch der ausführenden Kräfte merken zu lassen. Görner, Scribe, Bauernfeld, Prechtler, Freytag, Shakespeare, Feuillet, Benedix, Mellesville u. A. wurden in bunter Reihe vorgeführt. Der „geadelte Kaufmann" behielt bis zum Schluß der Saison seine lebendige Wirkungskraft. Auch die „Kinder des Königs" fanden noch ihren Platz im Repertoir, was aber hauptsächlich der Darstellung zur Ehre gereicht. Diese schien uns diesmal — im Gegensatz zu dem recht eigentlich inhaltsleeren und zwecklosen Stück, — noch viel lobenswerther als im verflossenen Winter. Namentlich leisteten Hr. Förster und Frl. Wolter, und nächst ihnen die HH. La Roche, Lewinsky und Sonnenthal ihr Möglichstes, um ihren Rollen einiges Blut und Temperament, einigen Halt und würdevollen Anstrich zu geben. — In der „Königin von Navarra", einem Stück, dessen seichte Leichtfertigkeit auch nur durch die Schauspieler verdeckt werden kann, gibt Fr. Gabillon in der Titelrolle ein sehr ansprechendes, harmonisches Bild. Das Ehepaar Gabillon zählt auch bekanntlich den Benedikt und die Beatrice in „Viel Lärm um Nichts" zu seinen gelungensten Leistungen, was sich denn auch bei der neulichen Wiederholung trefflich bewährte. — Hr. Fichtner spielte in den letzten Tagen wieder einige seiner besten Rollen.

Somit ist abermals der Schluß des Theaterjahres herangerückt, und unsere Hofschauspieler nehmen auf kurze Zeit Abschied, theils um sich zu erholen, theils um auf anderen Bühnen zu spielen und bald zurückzukehren zu ihrem Stamm-Publikum, welches sie immer wieder mit Freuden begrüßt.

Josefstadt.

17. Juni. Zum ersten Male: „Die Pillen des Teufels". Große romantische Zauberposse mit Gesang, Tanz, Evolutionen, Gruppirungen, Maschinerien, Metamorphosen ꝛc. ꝛc. in 3. A. und 13 Bildern, aus dem Französischen der HH. Laloue, Anicet Bourgeois und Laurent, frei übersetzt von Forst. Musik von Offenbach, Grott, Chéri und Amadé Artus. Tänze, Evolutionen und Gruppirungen vom Balletmeister Hrn. Perrei. Maschinerien von dem Pariser Maschinisten Hrn. A. Bauquer. Neue Dekorationen von Hrn. Vogel. Neue Garderobe von Hrn. Toth. Die Maschinerien, Dekorationen und Kostüme nach Pariser Modellen. Der Apparat zur Erzeugung des elektrischen Lichtes von dem Pariser Optiker Hrn. Dubosque. Das Ganze in Scene gesetzt und arrangirt von Hrn. Georg Molnár, Direktor des National Volkstheaters in Ofen.

Φ. — Diese so lang erwartete Novität ist kein Ausstattungsstück nach dem gewöhnlichen Begriff dieses Wortes, denn Dekorationen, Kostüme und Ballet spielen dabei nur eine untergeordnete Rolle. Wir möchten es ein Maschinen- oder Verwandlungs-Stück nennen und in dieser Beziehung bietet es recht Anerkennenswerthes, jedenfalls Besseres als man in diesem Genre bisher in Wien zu sehen bekommen hat. Manche Verwandlung ist recht gut ausgedacht und da die meisten gut klappten, so konnten sie natürlich ihre gute Wirkung auf die anwesenden kleinen und großen Kinder nicht verfehlen. Der Erfolg wäre jedoch bestimmt ein größerer gewesen, wenn man das Stück als das gegeben hätte, was es seiner ganzen Struktur und Tendenz nach sein sollte, nämlich als Pantomime. So aber muß man einen Dialog mit in den Kauf nehmen, der an Blödsinn alles bisher Geleistete übertrifft und das Stück ungebührlich in die Länge zieht. In Folge dessen berichten wir auch nur über die zwei ersten Akte, denn diese endigten erst um 10 Uhr, und wir müssen bekennen, daß wir uns nicht kräftig genug fühlten, um länger als drei Stunden unserm Geist einen solchen Genuß zu gewähren. In diesen zwei Akten sahen wir, wie gesagt, einige recht hübsche Verwandlungen; die Dekorationen sind ganz nett, doch bietet keine etwas Hervorragendes; unter den Kostümen befanden sich viele, bei denen man dem Theaterzettel auf's Wort glauben mußte, daß sie durchaus neu waren. Als Balletmeister erwies sich Hr. Perrei vollständig unfähig: nur ein von Kindern sehr präzis ausgeführter Leitertanz war hübsch komponirt. Das elektrische Licht erlosch jeden Augenblick und war außerdem im Souffleurkasten so schlecht angebracht, daß es nur die erste Reihe der Tanzenden grell beleuchtete und auf den Hintergrund störende Schatten warf. Die Darsteller, die HH. Weiß, Jungwirth, Schneider, Herburger, Gürtler, Neumann, Posinger, Pohl und die Damen Renner, Boy, Brand, Barbieri (letztere ein neues Mitglied, von ihrem früheren Engagement im Jahre 1855 als eine tüchtige Schauspielerin bekannt) standen auf der Höhe der Situation und würden sich gewiß ihrer Aufgabe in noch weit wirksamerer Weise entledigen, wenn man ihnen den ganzen Dialog streichen würde. Wie sich der Totalerfolg gestaltete, können wir nicht sagen. Die zwei ersten Akte fanden vielen Beifall, wenn auch Anfangs nicht ohne Opposition. Den größten Antheil an den Erfolg haben jedenfalls Hr. Bauquer für seine Maschinerien, und Hr. Molnár für die fleißige, rasche und präcise Inscenesetzung des Ganzen.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

Shakespeare in seiner Wirklichkeit von Flathe. 2 Bände. Leipzig, Dyk'sche Buchhandlung.

H. Th. R. — Wenn ein hohes Selbstgefühl über den Werth der eigenen Leistung und ein vornehmes Herabsehen auf früher in demselben Gebiete Geleistetes einem Werke schon einen hohen Werth verleihen könnten, so wäre das Buch von Flathe über Shakespeare das unbedingt bedeutendste in seiner Art. Schon der Titel: „Shakespeare in seiner Wirklichkeit" bezeichnet die hohe Meinung, welche der Verfasser von sich selbst hat, denn mit demselben soll nichts Geringeres ausgesprochen werden, als daß Flathe zum ersten Male Shakespeare, wie er wirklich ist, begriffen, während alle früheren nur ein Phantom, Shakespeare genannt, ergriffen und also statt der Juno nur eine Wolke umarmt hätten. Zu dieser hohen Meinung von sich selbst gesellt sich ferner der Haß gegen philosophisches Erkennen und Begreifen Shakespeare's, welches Flathe vollkommen unnütz und überflüssig erscheint. Flathe macht dabei gar keinen Unterschied in dem auf diesem Gebiete Geleisteten, sondern bezeichnet Alles, was Ernst damit gemacht hat, Shakespeare wirklich zu begreifen als Pseudo Rationalismus. Wir waren heutzutage kaum mehr auf einen solchen Haß gegen die philosophische Behandlung eines großes Künstlers gefaßt. Flathe hat uns eines Anderen belehrt. Er schmäht aber nur darum auf die philosophische Erkenntniß eines großen Künstlers, weil er gar keine Ahnung davon hat, was die Philosophie in der Behandlung der großen Kunstwerke will und erreicht. Weit entfernt, bei einem bloß oberflächlichen Raisonnement über das Kunstwerk stehen zu bleiben, vertieft sich vielmehr die Philosophie in die Idee des Kunstwerkes, und zeigt seine Gliederung als in sich nothwendig und vernünftig auf. Sie lauscht also gewissermaßen dem Künstler seine göttliche Vernunft ab und bringt sie zum Bewußtsein. Jeder Künstler, eben weil er Künstler ist, schafft bis auf einen gewissen Grad bewußtlos, mehr durch eine Inspiration getrieben, als durch philosophisches Denken, während der Philosoph, indem er das Kunstwerk dem Gedanken unterwirft, die im Kunstwerk waltende Vernunft begreift und nachweist. Von dieser Thätigkeit, wie sie auch Shakespeare mehrfach bereits erfahren hat, ist in unserm Flathe keine Ahnung. Alles was über Shakespeare bisher gesprochen worden, erscheint ihm nur wie ein eitles Raisonnement, welches mit dem wirklichen Shakespeare nichts gemein hat.

Das Buch Flathe's umfaßt zwei Bände und soll vorläufig damit abgeschlossen sein. Es bespricht nach einer ziemlich ausführlichen Einleitung den „Hamlet", „Othello", „Macbeth", „Romeo und Julie" und „König Lear". Und was hat nun Flathe an die Stelle der von ihm verfolgten philosophischen Behandlung gesetzt? Hat er in der That Shakespeare in seiner Wirklichkeit begriffen? Keineswegs. Er hat sich auf eine Fülle einzelner Beobachtungen und Bemerkungen beschränkt, von denen, was wir nicht in Abrede stellen, manche scharfsinnig und zutreffend sind, aber er hat nirgends Ernst damit gemacht, die Shakespeare'schen Kunstwerke in ihrem tiefen Organismus zu begreifen, und so das wahre Verständniß derselben aufzuschließen. Flathe erlaube uns also, ihm zu sagen, daß durch sein Buch die philosophische Erkenntniß Shakespeare's keineswegs vom Throne gestoßen, sondern daß dieselbe nur noch mehr dadurch befestigt worden ist. Flathe erlaube uns ferner, ihm zu sagen, daß nur die Philosophie Shakespeare in seiner Wirklichkeit zu begreifen vermag, weil nur sie sich wahrhaft liebevoll in das Kunstwerk versenken, und die Idee desselben aus dem Schachte an das Licht bringen kann.

Sehen wir uns nun danach um, was Flathe in seinem Buche an die Stelle der philosophischen Erkenntniß des Dichters gesetzt hat? Da Dichten und philosophisches Denken Strahlen einer und derselben Geistessonne sind, so vermag auch nur das letztere die Geheimnisse des dichtenden Geistes abzulauschen und Anderen zum Bewußtsein zu bringen. Da sich aber Flathe bei Shakespeare nicht sowohl mit der jedesmaligen Idee des Kunstwerkes und seiner Gliederung beschäftigt, sondern sich immer nur auf das Einzelne und Besondere richtet, so bleibt er auch immer nur beim Einzelnen stehen und erhebt sich niemals zur Totalität des Kunstwerkes. Aber selbst scharfsinnige und geistreiche Bemerkungen im Einzelnen vermögen niemals die Stelle der wirklichen Erkenntniß des Kunstwerkes in seiner inneren Nothwendigkeit zu ersetzen. Dabei ist es dem Verfasser ergangen, wie es ihm nothwendig ergehen mußte. Da er auf die Erkenntniß der Totalität des Kunstwerkes und auf die Herauswendung der Idee desselben verzichtete, so brachte er sich in den Fall, auch willkürliche, durch den Dichter nicht gerechtfertigte Annahmen zu machen, und dadurch in denjenigen Fehler hineinzugerathen, welchen er der bisherigen Besprechung Shakespeare's vorwarf. So ungerecht ist unter Anderem seine Behauptung, daß in „Romeo und Julia" der Haß der Capulets und Montagues schon im Verschwinden begriffen sei, während er vielmehr in seiner vollen Blüthe besteht. Noch weniger gerechtfertigt ist die Vorstellung, daß, wenn nur Romeo sich gleich nach der Begegnung mit Julien an den alten Capulet gewendet hätte, um von ihm die Hand der Tochter zu erbitten, derselbe gewiß gern seinen Segen dazu ertheilt hätte. Nicht minder ungerechtfertigt ist die Vorstellung, daß Romeo's Neigung zu Rosalinden nur eine sinnliche Liebeslust sei, während sie in der That davon keine Spur trägt, sondern nur als eine unglückliche, d. h. unerwiderte Neigung Romeo's bezeichnet werden kann, wodurch der Dichter nur die Liebesbedürftigkeit seines Helden hat bezeichnen wollen. Auch darüber läßt uns Flathe völlig im Unklaren, worin denn die tragische Bedeutung des Pater Lorenzo bestehe, der sich vielmehr nur darin täuscht, daß er durch die Trauung Romeo's mit Julien den alten Haß der beiden Geschlechter versöhnen zu können meint, der aber durchaus keine tragische Person ist. Wir könnten das Register der Willkürlichkeiten, in welche Flathe gerathen ist, noch vermehren, aber das Gesagte genügt zur Charakterisirung des Buches und als Nachweis, wie sehr sich die Verzichtung auf eine wirklich philosophische Erkenntniß des Dichters an dem Verfasser gerächt hat.

Korrespondenz-Nachrichten.

RH. **Mannheim.** (Gastspiele. Schauspiel Novität. Oper in Aussicht.) Das seit längerer Zeit an unserer Bühne verwaiste Fach des lyrischen Tenors war in den letzten Wochen interimistisch durch das Gastspiel des Hrn. Schneider aus Rotterdam ausgefüllt: und zwar in einer so entsprechenden Weise, daß sich der natürliche Wunsch rege macht, ihn dauernd gewonnen zu sehen. Nicht sowohl ein besonderer Glanz der Stimmmittel, oder virtuoses Hervortreten, als vielmehr die tüchtige Gesangskunst und die feste, sichere Wirksamkeit im Ensemble, sowie das erfolgreiche Streben, jeder Partie möglichst individuell gerecht zu werden, lassen die Erwerbung des Hrn. Schneider für jede Bühne als höchst schätzenswerth erscheinen, die sich bei der anschmiegenden Vielseitigkeit des Künstlers hier noch besonders von Nutzen zeigen würde, weil das hiesige Opern-Repertoir sich gerne der größten Reichhaltigkeit befleißt und diese bei dem Vorhandensein eines tüchtigen Heldentenors für heroische und Stimmkraft erfordernde Partien an Hrn. Schlösser durch den Hinzutritt eines komplettirenden lyrischen Tenors sich günstig entfalten könnte. — In Mozart's „Entführung" und Auber's „Teufels Antheil" war die Gesammtaufführung eine befriedigende. In der Partie des Carlo Broschi, wie in der der Konstanze legte Frl. Rohn eine wohlthuende Wärme an den Tag, was, im Verein mit der klangreichen Stimme, eine gute Wirkung hervorbrachte. — Es bedarf für Frl. Rohn nur des Erfassens einer Partie von Innen heraus, um bei ihrem talentvollen Naturell auch der ehrenvollsten künstlerischen Erfolge stets sicher zu sein. Noch sind in der „Entführung" die recht charakteristische, wirksame komische Leistung des Hrn. Ditt als Osmin und die gewandte des Hrn. Rocke als „Pedrillo" mit Anerkennung hervorzuheben. — Ueber den Werth des nun auch hier zur Aufführung gekommenen, dreiaktigen Lustspiels von Julius Rosen, „Die Kompromittirten" wollen wir uns nicht in ausführlicher Weise aussprechen. Es ist ein geschickt gemachtes Stück, aber es ist immerhin ein gemachtes, und wenn sich der Zuschauer oft an den Wirkungen erlustigt, so scheint doch auch nicht selten die Mache selbst so deutlich heraus, daß die erregtere Stimmung wieder in eine nüchterne umschlägt. Um Letzteres möglichst zu vermeiden, ist ein ganz ausgezeichnetes Zusammenspiel erforderlich, welches wir jedoch vermißten. Zu den Vorzügen des Stückes gehört neben der immerhin frischen Färbung des Ganzen die glückliche Zeichnung der einzelnen Charaktere, die darum fast alle leichthin spielbare Rollen und deßhalb dankbar sind. Vornehmlich gilt dies vom alten Andorf und dem jungen Karl Möller. Ersteren spielte Hr. Pichler mit ungemein natürlicher und darum um so angenehmerer Wirksamkeit. Den andern gab Hr. Michaelis mit jener Laune und Gewandtheit, welche ihm in diesem Rollenfach zu Gebote stehen. Hr. Müller, Kaufmann Andorf, besonders lebhaft und für den Charakter seiner Rolle richtig humoristisch gestimmt; Hr. Guttmann als spekulativer, väterlicher Versorger seiner Tochter, den Ton durchaus gut treffend; Hr. Mejo als oppositioneller Agitator von sehr drastischer Zeichnung, die HH. Simon, Werner, Bauer, Eichrodt komplettirten den männlichen Rollenbestand des Stückes. Die Damen Widmann, Schäfer, Geißler und Stein hatten die weiblichen Charaktere durchzuführen. Von diesen ist nur die Rolle der Letzteren, die der jüngsten Tochter Andorfs von Bedeutung, welche ihr in den Händen einer talentvollen, für naive Rollen glücklich gestimmten, eines nuancirten Spieles fähigen Darstellerin sicher nicht entgehen kann. Die anderen erheben sich nur in wenigen Momenten zu einem kräftigeren Eingreifen in die Handlung; wo dies geschah, da widerfuhr ihnen von Seiten ihrer Darstellerinnen durchaus ihr Recht. — Unsere Oper ist gegenwärtig mit dem Einstudiren der Wüerst'schen Oper „Vineta" beschäftigt, welche noch vor den Ferien in Scene gehen soll. Die Hauptpartien sind in den Händen der Fr. Michaelis und des Hrn. Schlösser. — Frl. Hentz soll dem Vernehmen nach für das Fach der jugendlichen Gesangspartien engagirt werden.

‖ **Prag.** (Nationaltheater.) Kaum daß die gefeierte Tänzerin Frl. Friedberg ihr Gastspiel beendete, wobei sie von einigen Wiener Künstlern auf's Beste unterstützt wurde, rückte schon die französische Balletgesellschaft mit der Rigolboche mit vollen Segeln ein. Obwohl die Prager derlei nicht besonders goutiren, ist doch der Zuspruch, insbesondere mit Rücksicht auf diesen Umstand, ein bedeutender. Im Allgemeinen fand man, daß die französische Gesellschaft besser sei, als der Ruf, der ihr voranging. Der choreografische Theil läßt wohl Manches zu wünschen übrig, aber einnehmend wirkt die äußerst glanzvolle dekorative Anordnung und das reiche Ensemble. — Bedeutsamer für unsere Kunstzustände ist das Erscheinen des künstlerischen Schwesterpares Barbara und Karolina Marchisio auf unserer Bühne. Obwohl ihnen schon ein bedeutender Ruf voranging, fand man sich doch noch in allen Erwartungen weit übertroffen. Man kann sich kaum eine vollendetere künstlerische Leistung, ein vollendeteres Zusammenwirken zweier mit dem Reize vollster Schönheit begabten Stimmen denken, als es bei diesen Sängerinnen der Fall ist. Besonders ist die Altstimme der Sgra. Barbara Marchisio von einer wunderbaren Lieblichkeit und erstaunlichen Klangfülle; schon die ersten Töne, die sie vernehmen ließ, elektrisirten förmlich das Publikum und riefen einen nicht enden wollenden Beifallssturm hervor. Schon lange sahen wir nicht das Prager Publikum, das gewöhnlich sehr maßvoll und zurückhaltend ist, einem solchen Enthusiasmus sich hingeben. Dies Gastspiel, leider nur auf kurze Zeit bemessen, beschränkt sich für diesmal bloß auf „Norma", „Semiramis" (2 Mal), „Barbier von Sevilla" (mit von Rossini eigens für die Sgra. Marchisio geschriebenen Einlagen) und „Tankred". — Hr. Direktor Liegert verdient allseitige Anerkennung, daß er uns einen so seltenen Kunstgenuß verschaffte.

1. **Stuttgart.** (Des Königs Tod. Gerücht. Saisonschluß. Letzte Novität. Gastspiele und Versuche.) Der am 25. Juni nach vorausgegangener längerer Erwartung ganz unvorbereitet erfolgte Tod des Königs wird nicht verfehlen, in unsern Theaterverhältnissen einen mehr oder minder fühlbaren Umschwung hervorzubringen, wenn dieser auch schwerlich mit der Raschheit, die vielfach vorausgesagt oder gewünscht wird, erfolgen dürfte. Ich enthalte mich deßhalb, die vielfach schon jetzt kursirenden Gerüchte mitzutheilen. Unmittelbar wird das Theater wohl nur den Abbruch der vier letzten Abonnements-Vorstellungen erleiden, da die Eröffnung der neuen Saison voraussichtlich mit dem Monat September, wie herkömmlich, erfolgen dürfte.

Bemerkenswerth ist, zumal für das Vertrauen, mit dem der kranke König der nächsten Zukunft entgegensah, daß eine französische Gesellschaft für die Monate Juli und August zu Vorstellungen auf dem Sommertheater seines Lustschlosses Wilhelma (in nächster Nähe der Stadt) berufen worden war, welche mit dem 1. Juli beginnen sollten. Der unwillkührliche Schluß der Saison erfolgte mit Hackländer's „Zur Ruhe setzen". Der Wiedereintritt Grunert's in seine frühere Stellung, welcher nunmehr definitiv erfolgt ist, hat leider unserem Repertoir nicht mehr den gehofften Nutzen, insbesondere keine der lang erwarteten ernsteren Novitäten gebracht, wie denn überhaupt seit sieben Monaten keine Schauspielnovität eingegangen ist. Den im vorigen Monat gemeldeten kleinen Lustspielneuigkeiten ist noch zum Schluße „Nur Mutter" von A. Bergen gefolgt, ein Stück, das mit seinen, aus dem Französischen der allergewöhnlichsten dramatischen Routine entnommenen Effektmitteln die Unbedeutendheit der Saison gleichartig abschließt. — In der Oper ist Hr. Robicek, vom Hamburger Stadttheater nach dreimaligem Gastspiele als Sarastro, Bertram und Kardinal in der „Jüdin" engagirt worden. Seine Stimmittel sind bedeutend, aber sein außerordentlicher Mangel an Schule, das oft unerträgliche und andauernde Distoniren und sehr störende Unarten inder Vokalisation lassen seine Gewinnung vorerst in zweifelhaftem Licht erscheinen. Entschieden zu wünschen wäre jedoch, daß eine andere hieran geknüpfte Neuerung, nach welcher unser bisheriger Bassist Hr. Wallenreiter die Baritonpartien Schütky's, dieser dagegen die Heldenrollen des unlängst pensionirten Pischek übernehmen soll, keinen Bestand finden möge; die erste, in der Aufführung des „Fidelio" abgelegte Probe mußte auch den Unbefangensten, zumal in Bezug auf Hrn. Wallenreiter, über die Zwecklosigkeit solcher Versuche belehren. Auf Gastspielen sind abwesend: Fr. Marlow am Berliner Viktoriatheater, und Hr. Sontheim in Lemberg; der Todesfall des Monarchen dürfte jedoch ihrem Auftreten hinderlich werden, und somit dürfte Hr. Sontheim wiederum für sein von Wiener Blättern schon angemeldetes Auftreten am Hofoperntheater ein neues Hinderniß finden.

Kleine Chronik.

Karl Gutzkow, der kürzlich von dem „Freien deutschen Hochstift" in Frankfurt a. M. zum Ehrenmitglied ernannt wurde, feiert am 15. d. M. sein 25jähriges Dramatiker-Jubiläum. Ein Berliner Blatt schreibt darüber: „Richard Savage" wurde am 15. Juli 1839 in Franfurt a. M. zum ersten Male gegeben. Die Aufnahme war die glänzendste. Der Dichter, der damals in Hamburg wohnte, war zur Aufführung nach Frankfurt gekommen. Die Titelrolle spielte der jetzige preußische Hofschauspieler und Regisseur v. Lavallade; Richard Steele: Theodor Döring, als Gast von Stuttgart; die übrigen Mitspieler waren: Lady Macclesfield: Frl. Lindner (†), Lord Tyrconnel: Grahn (†), Miß Ellen: Fr. Frühauf (†), Kitty: Fr. Weidner (†), Viscount Marishal: Weidner (†), Toms: Meck (†). Auch die damalige Direktion des Frankfurter Stadttheaters: Meck, Malß, Guhr, deckt schon das Grab. Bei der dritten und vierten Wiederholung spielte Emil Devrient, als Gast, die Titelrolle mit stürmischem Erfolg. Im siebenten Bändchen der neuen wohlfeilen Ausgabe der „dramatischen Werke" Gutzkow's findet sich das Stück in neuer Ueberarbeitung. Das Dresdener Journal bemerkt: „Gewiß darf man annehmen, daß die deutschen Bühnen diesen Tag nicht vorübergehen lassen werden, ohne dem Dichter eine Huldigung zu widmen."

In London ist Beethoven's „Fidelio" an der italienischen Oper von Her Majesty's Theatre wiederaufgenommen worden. Frl. Tietjens feierte als Leonore einen großen Triumph. Den Florestan sang Hr. Gunz, die Marzellina Frl. Liebhart, Rocco, Pizarro und Minister die HH. Junca, Gassier und Santley. Also eine Besetzung einer deutschen Oper in italienischer Sprache mit drei deutschen Sängern, einem Franzosen, einem Engländer und einem Spanier!! Hr. Wachtel hat als Stradella Abschied genommen. — Adelina Patti hat als Gretchen in Gounod's „Faust" Furore gemacht.

Die englische Theaterzeitung „The musical and dramatic Review", deren erstes Auftauchen wir vor wenig Monaten gemeldet, hat bereits wieder zu erscheinen aufgehört.

Ein Trommelkonzert wird demnächst in Breslau veranstaltet von einem französischen Regimentstambour. Der Virtuose produzirt sich auf zwölf Trommeln (mit denselben zwei Schlägern). Eine Beigabe dieses Konzerts bildet der Tanz eines jungen Indianers.

Die alte ehrwürdige „Norma" hat unlängst auf dem Pariser Théâtre lyrique zum ersten Male in französischer Sprache ihren Einzug gehalten und eine sehr wohlwollende Aufnahme gefunden. Im Uebrigen bringen jetzt die Pariser Bühnen keine oder doch nur ganz unbedeutende Novitäten. Ein neues Lustspiel im Vaudeville „Les marionettes de l'amour" wurde vollständig ausgepfiffen. Von der neuen „Liberté des Théâtres" macht das Théâtre Porte Saint Martin zuerst Gebrauch, welches während der Sommermonate Stücke von Molière und Opern wie der „Barbier", „Norma", „Don Pasquale" zur Darstellung bringen soll.

„Das Weihnachtsfest der Rieblinger" oder **„der Karfunkel"** ist der Titel eines jüngst in Würzburg erschienen „romantischen Schauspieles" in fünf Aufzügen von Karl Walzpurg, welcher darin den Versuch wagt, vorherrschend epische, durch ihre Fülle von märchenhaften Abenteuern ausgezeichnete Sagenstoffe in dramatischer Form zu behandeln. „Das Stück", so berichtet man der „Bayerischen Zeitung", „verräth sich als die Arbeit eines mehr in der Lebensanschauung als in der künstlerischen Gestaltung gereiften Dichters, und leidet in stofflicher wie in formeller Beziehung an sehr fühlbaren Mängeln; doch zeigt es daneben auch anerkennenswerthe Spuren eines für diese Dichtungsart, ja vielleicht für das Drama überhaupt befähigten Talents. Besonders gelungen sind dem Autor die einleitenden Scenen. — Würde der Autor im Stande sein, den glücklichen Anlauf, den er hier genommen, ein ganzes Stück hindurch festzuhalten, und an einen dankbaren Stoff zu bethätigen, so dürfte ihm die Kritik die Anerkennung nicht versagen".

Lokales.

Der pseudonyme Komponist E. S. Engelsberg, dessen humoristisches Talent schon manche unserer Männergesangvereins-Abende und Liedertafeln anmuthig zu beleben wußte, hat vorige Woche bei einer Festliedertafel des akademischen Gesangvereins im Volksgarten wieder den Preis des Abends davon getragen. Zur Aufführung gelangten von ihm „Laetitia sylvestris“, Text frei nach Scheffel's reizender „Frau Aventiure“ und „Ball-Scenen“, orchestrirt von R. Weinwurm. Namentlich der Kontrast des Duftigen, Zarten, Sentimalen und einer gewissen derben Sinnlichkeit ist in der letztgenannten Komposition auf die liebenswürdigste Weise poetisch und musikalisch durchgeführt; auch der Text rührt von Hrn. Engelsberg her. Beide Kompositionen mußten wiederholt werden. Die orchestrale Begleitung fanden wir bei dem letzteren Chore für den Raum zu schwach.

Eine neue Besetzung des „Götz von Berlichingen“ soll uns, laut „Wiener Zeitung“, Hrn. Baumeister in der Titelrolle vorführen. Wir gönnen unserm beliebten Bonvivant jedwede passende Erweiterung seines Repertoirs, — auf das obengenannte Experiment aber waren wir nicht gefaßt. Wenn Hr. Löwe den Götz nicht mehr spielen soll, so hätten doch offenbar die HH. Wagner und Förster die nächste Anwartschaft auf diese populäre Heldenrolle, die namentlich dem Letztgenannten trefflich zusagen würde.

Eine andere Neubesetzung, die einem „längstgefühlten Bedürfniß“ abhilft, ist die im „Glas Wasser“ in Aussicht gestellte: Herzogin: Fr. Gabillon, Königin: Frl. Baudius, Abigail: Frl. Mathes, Masham: Hr. Hartmann.

Die offiziösen Operntheater-Notizler beginnen schon wieder ihren kleinen Nadelstich-Krieg zu Gunsten der Direktion gegen die Sänger. Auch wir finden das sich Uebermüden während des Urlaubs, das zu späte Eintreffen und namentlich die Urlaubsverlängerung um einen Monat, nach ohnehin dreimonatlichem Wegbleiben äußerst störend und bedauerlich. Aber wer hat denn solche Mißbräuche einreißen lassen? Wer ertheilt denn solche außergewöhnlichen Urlaube? Wer ist denn Schuld, daß zwischen Direktion und Künstler und zwischen Ober- und Unterdirektion ein so schlechtes Einvernehmen besteht?

Im Carltheater hatte vorgestern Hr. Lobe unter Mitwirkung des Frl. Kraft sein Benefize mit einer Novität: „Unruhge Zeiten“, Posse in 3 Akten von Pohl, Musik von Conradi. Das Stück, welches in Berlin einen großen Sukzeß hatte, kam bereits im vorigen Jahre lokalisirt im Theater an der Wien zur Aufführung und fiel durch. Hier wurde es in seiner ursprünglichen Gestalt gegeben; da jedoch beinahe alle Pointen des Dialog's und der Kouplet's ganz lokal berlinerisch und für uns entweder unverständlich oder wirkungslos sind, so war diesmal der Erfolg auch kein besserer. Hr. Lobe ließ uns neuerdings bedauern, daß ein so feiner, intelligenter, begabter Darsteller, sein Talent an solche Aufgaben vergeude, Frl. Kraft fand keine Gelegenheit besonders hervorzutreten. Sonst verdienen noch Frl. Müller, die HH. Matras, Formes und Braunmüller für ihre fleißige Darstellung genannt zu werden. Gestern beschlossen Hr. Lobe und Frl. Kraft ihr Gastspiel, um Hrn. Kläger, aus Darmstadt, und seiner Tochter Platz zu machen. Hr. Kläger gibt heute den Hans Jürge und den Ludwig Devrient: beide Leistungen sind von früherher bekannt. Frl. Kläger spielt in dem Lustspiele von Wolfgang Müller „Sie hat ihr Herz gefunden“.

Im Theater an der Wien geht heute ein neues Spektakelstück in Scene, unter dem Titel: „Vom deutschen Kriegsschauplatze“, oder „Die feindlichen Brüder“. Nebstdem wird auch noch mit einer erklecklichen Anzahl höchst imposanter Nebentitel gerasselt. Der friedfertige dritte Komiker und zweite Theaterstückschreiber des Wiedner Theaters, Hr. Bittner, ist der kriegerische Autor der Novität, die übrigens einem älteren Stücke nachgearbeitet ist.

Die deutsche Opernsaison ist gestern mit Mozart's „Don Juan“ wiedereröffnet worden. Hr. Rokitanski sang den Leporello als Antrittsrolle, die sonstige Besetzung war die bekannte, mit Fr. Dustmann, Frl. Krauß, Frl. Wildauer, den HH. Beck, Draxler, Ander, Hrabanek.

E. Schelle, eine der anerkannt begabtesten jüngeren Kräfte im Felde der musikalischen Literatur, begann im gestrigen Feuilleton der „Presse“ einen größeren Essay über Meyerbeer. Wir würden uns freuen, ihm in hiesigen Blättern häufiger zu begegnen; denn an Schriftstellern dieses Faches, welche so gediegene Bildung mit einer anmuthigen Darstellungsgabe vereinigen, ist immer bei uns noch kein Ueberfluß.

Briefkasten. 25. Juni — 1. Juli: O. G. in Berlin, 1 in Stuttgart und ‚//. in Bamberg: Erhalten. — ‡‡ in Prag: Benützt; das Weitere brieflich. — R. in Berlin: Wird nächstens erfolgen. — UR. in Mannheim: Theilweise benützt. — !! in Graz: Wird nachgesandt.

Pränumerations-Einladung.

Beim Quartalwechsel erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten der „Recensionen“ zu baldmöglichster Erneuerung ihrer Pränumeration einzuladen, damit in der Zusendung des Blattes keine Störung eintrete. Die Pränumerations-Bedingungen sind am Kopfe des Blattes angegeben.

Gleichzeitig setzen wir das Publikum davon in Kenntniß, daß die Expedition, wegen geschäftlicher Veränderung der Firma G. Jägermayer, vom 1. Juli ab an die Buchhandlung des Hrn. **K. Czermak,** Schottengasse 6, übergangen ist und bitten wir demzufolge alle geschäftlichen Zusendungen, Bestellungen, Inserate für den „Anzeiger“ u. dgl. an diese Adresse zu richten.

Die Redaktion der „Recensionen.“

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 28. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 9. Juli. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Geschichte des englischen Theaters im 17. Jahrhundert.

Von **Alfred v. Wolzogen.**

Das Londoner „Athenaeum" vom 21. November 1863 brachte uns Kunde von einem neuen interessanten Werke, welches unter dem Titel: „Their Majesties' Servants; or, Annals of the English Stage, from Thomas Betterton to Edmund Kean. By Dr. Doran (Allen and Comp.)" den für die Entwickelung der englischen Bühne so wichtigen Zeitabschnitt von 1658 bis 1833 behandelt. Wir halten den dieses Werk betreffenden Journal-Artikel, nachdem es uns auch vergönnt gewesen, von dem Buche selbst Einsicht zu nehmen, für so vielseitig anregend und Aufklärung bietend, daß wir uns dessen Mittheilung in freier Uebertragung gestatten und uns vorbehalten, vielleicht später einmal aus dem Buche selbst noch weitere Auszüge folgen zu lassen. Was wir hier darreichen, wird wenigstens genügen, über die Schauspieler, die Dramendichter und das Theaterpublikum London's in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einigen Aufschluß zu geben.

Indem Dr. Doran die Geschichte der englischen Bühne von der Zeit der Restauration bis zu derjenigen, die nahe an die unserige angrenzt, geschrieben, hat er eine bedeutende Lücke in der Literatur ausgefüllt. Memoiren und Biographien finden sich zwar in Ueberfluß, und wer gern einen lexikonartigen Bericht liest, kann aus der wohlbekannten Biographia Dramatica über Stücke und Autoren mancherlei Kunde schöpfen. Allein eine Geschichte des englischen Theaters hat nicht existirt, bevor Dr. Doran's Buch erschienen war. Möge Niemand gegen diese Behauptung auf das etwa vor 30 Jahren in Bath gedruckte Buch „Some Account of the Englisch Stage, from the Restoration in 1660, to 1830", welches gewöhnlich einem Geistlichen dieser Stadt, Mr. Genest, zugeschrieben wird, verweisen. Dieser „Account" (Bericht), der in seinen zehn rothen Saffian-Bänden sich so prächtig ausnimmt, enthält allerdings eine werthvolle Materialiensammlung, die mit Sorgfalt und ziemlicher Genauigkeit zusammengetragen ist. Allein er ist überhaupt kaum ein Buch zu nennen. Die Inhaltsangabe von Stücken und ihre Besetzung, chronologisch geordnet, bilden den Hauptinhalt des Werkes, und wenn wir schnell wissen wollen, wer in diesem oder jenem Drama an einem oder dem andern Tage die Darsteller der einzelnen Rollen waren, wenn es uns auf die oberflächliche Kenntniß eines Drama's ankommt, das wir zu lesen keine Zeit haben, dann ist der ehrwürdige Mr. Genest unser Mann. Sonst aber erscheint seine mühevolle Kompilation eben so wenig lesbar wie ein Pack Theaterzettel, und was er etwa als eigene Ansicht äußert, ist schlimmer als unnütz. Die Aufgabe eine Geschichte zu schreiben, die den Werth eines brauchbaren authentischen Berichts besäße und doch zugleich für das große Publikum bestimmt wäre, hätte nicht in bessere Hände als in die des Dr. Doran fallen können. Mit ausgebreiteten Kenntnissen versehen und ausgezeichnet in der Kunst, sittenschildernde Anekdoten zu erzählen, Meister in der anziehendsten und malerischesten Darstellung, ist er ganz der rechte Schriftsteller, um eine Geschichte abzufassen, wobei die Verbindung des „dulce" mit dem „utile" nicht allein zweckmäßig, sondern schlechterdings

nothwendig erscheint. Schwerlich würde ein ernster Leser seine Zeit der Durchsicht einer Schrift widmen, in der nach der Natur des Gegenstandes das Triviale und Werthlose überwuchert, wenn ihn auch sonst die Meisterwerke der englischen dramatischen Literatur und die Kommentare dazu noch so sehr anzögen und zum Nachdenken aufforderten; eine im feierlichen Tone gehaltene Geschichte des englischen Theaters aber würde erst recht kein Mensch lesen. Dr. Doran hat den rechten Mittelweg eingeschlagen und ein paar Bände geschrieben, welche die Belehrung suchende Minorität des Lesepublikums befriedigen und die den Klatsch Liebenden, die stets die Mehrheit bilden, als ein Schatz amusanter Anekdoten erfreuen wird. Die Bühne jedes Landes, mag sie nun blühen oder nicht, erzeugt sicherlich immer eine reiche Ernte guter Geschichten, und Niemand ist im Stande, gute Geschichten besser zu würdigen und zu erzählen als Dr. Doran.

Die ersten Kapitel des Buches, welche von der frühesten Periode des englischen Dramas handeln, sind als eine Art von Einleitung zu betrachten. Erst wenn Dr. Doran auf Betterton *) kommt, geht er in die Details ein, und dann läßt er sich weitläufig, obwohl summarisch, über Schauspieler, Autoren und Publikum aus. Er hat Recht daran gethan; denn das Elisabethanische Drama, welches mit den Bürgerkriegen endet, ist ein so spezieller Zweig der Literatur und in den letzten Jahren, namentlich durch Collier **) und Halliwell ***) so gründlich studirt worden, daß jeder Versuch, in einer generellen Theatergeschichte eingehender davon zu handeln, sich als unzulänglich erweisen müßte. Auch verursachte die Schließung der Theater durch die Puritaner eine solche Kluft in den Annalen der englischen Bühne, welche weder das Wiederauftreten der alten Schauspieler, wie Hart und Mohun, noch die Vorstellungen im Cockpit (Fahnenkampfplatz), die Cromwell nachsah, vollständig zu überbrücken im Stande sind. Das alt- und neuenglische Drama verlangen ebenso naturgemäß ihre abgesonderte Geschichtsschreibung wie das republikanische und cäsarische Rom. Die Erzählung des neuen Drama's beginnt mit der Zeit, da Killigrew die Ueberbleibsel der alten Truppe, die einst mit den Blackfriars und dem Globe associirt war, wieder versammelte, und ein jugendkräftiges Genie, das außer Zusammenhang mit der Tradition stand, sich in Thomas Betterton offenbarte.

Ueberdies sind es zwei Punkte, wodurch sich die älteren von den neueren Theatern unterschieden, beide vollkommen genügend, um den Charakter der letzteren als völlig verschieden darzuthun: gemalte Koulissen und weibliche Darsteller wurden zuerst nach der Restauration regelmäßige Zugaben der öffentlichen Theatervorstellungen, obwohl es keinem Zweifel unterliegt, daß Davenant *) in jenen dramatischen „Unterhaltungen" (entertainments nach dem modernen Ausdruck), welche erlaubt waren, als das Verbot der Schauspiele bestand, sich der Koulisse schon bedient hat. Ja, „die Grausamkeit der Spanier in Peru" („The Cruelty of the Spaniards in Peru"), ein wirkliches Schauspiel mit sehr raffinirten Tableaux, scheint vom Protektor nicht nur geduldet, sondern sogar begünstigt worden zu sein, um die nationale Antipathie gegen die katholische Macht der iberischen Halbinsel wach zu erhalten. Die Geschichte der Szenerie hat Doran in seinen Buchplan eigentlich nicht aufgenommen, und doch ist sie an sich schon merkwürdig genug, um ein eigenes Kapitel auszufüllen. „The Duke's Company" („Die Gesellschaft des Herzogs"), die Davenant stiftete, scheint immer nach pittoreskem Schaugepräge gestrebt zu haben, und das Theater dieser Gesellschaft in Lincolns Inn Fields ist von Pepys **) „Oper" benannt worden, vermuthlich weil in seinem Sinne das Wort sich ebenso sehr auf Dekoration als auf dramatische Musik bezog. Als die Gesellschaft ihr besseres Theater in Dorset Gardens (nahe bei Salisbury Square) errichtete, trat die Tendenz des Spektakelstücks noch nachdrücklicher hervor, während „The Kings Company" in Drury Lane,

*) Er war 1638 zu Westminster geboren und starb 1710.

**) John Payne Collier, geb. 1789 zu London, der Direktor der Shakespeare-Society. Er schrieb u. A. „History of dramatic poetry", London 1831. 3 Bde.; „New facts, regarding the life of Shakespeare", 1835; „Notes and emendations to the text of Shakespeare's plays", 1852—53; „Shakespeare library", 1853 &c.

***) James Orchard Halliwell, geb. 1820 in Chelsea, schrieb u. A. „Shakespeariana", London 1841; „Life of Sh." 1848, und gab 1852 ff. Shakspeare's Werke in 20 Folio-Bänden heraus.

*) William d'Avenant war 1605 zu London geboren und starb 1668. Er war Direktor einer Schauspielertruppe und selbst Theaterdichter und wirkte viel für die zweckmäßigen Einrichtungen der Bühne; auch er ließ übrigens die Damenrollen schon von Frauen darstellen. Nach der Rückkehr der Stuarts wurde er der Begründer der englischen Oper.

**) Samuel Pepys, unter Karl II. und Jakob II. der fähigste Beamte im englischen Admiralitätsamt, der sich unter dem letzteren sogar bis zum Chef dieses wichtigen Departements aufschwang. Seine „Library" und sein ausführliches „Diary" (Journal) haben sein Andenken unter den englischen Historikern bis heute frisch erhalten. Macaulay erwähnt seiner vielfach (Vergl. „History of England" [Tauchnitz edition] I. 283, 294, 300, 331, 345, 367; II. 20, 198, 336; III. 194, 268. Das Magdalen College in Cambridge verwahrt die werthvollen Sammlungen von Pepys

obwohl sie sich eines Betterton nicht rühmen konnte, ihren Stolz in dem höheren literarischen Charakter ihrer Darstellungen suchte. Alle Hauptpunkte jener Kontroverse zwischen Poesie und Schaugepränge, welche neuerdings wieder bei Gelegenheit der durch Macready und Charles Kean bewirkten Neueinstudirungen der Shakespeare'schen Dramen so oft auf's Tapet gebracht worden ist, finden sich schon in dem Prolog erwähnt, den Dryden zur Wiedereröffnung des königlichen Theaters nach dessen Zerstörung durch das Feuer geschrieben hat.

Nach den Angaben über die Scenerie in vielen bald nach der Restauration geschriebenen Stücken, möchten wir die Vermuthung aufstellen, daß dieselbe sich, namentlich im königlichen Theater, in einer Art von Uebergangsstadium befand, indem sie den alten Gebrauch der bloßen Vorhänge und „traverses" mit gemalten Kouliffen verband. So folgt in einigen Dramen Dryden's Scene auf Scene ohne die leiseste Angabe einer Dekoration, obwohl der Ort der Handlung offenbar sich verändert; dann werden wir auf einmal wieder durch die Vorschrift überrascht, daß irgend ein prachtvoller Tempel oder Gott weiß was gezeigt werden soll. Hieraus möchte zu schließen sein, daß die Traversen für die gewöhnliche Handlung des Stücks als genügend erachtet worden sind, während bei besonders hervorstechenden Effekten die neue Mode der pittoresken Ausschmückung angewendet wurde. Wir haben diese Theorie in keiner einzigen Schrift berührt gefunden und wollen deshalb auch ihre Richtigkeit nicht als unbedingt zweifellos hinstellen; jedenfalls erscheint der Gegenstand weiterer Nachforschnng werth.

Der regelmäßige Gebrauch weiblicher Darsteller zeigt eine bedeutsame Wandlung in den volksthümlichen Begriffen über die Schicklichkeit an. In der alten Zeit hatten einige französische Schauspielerinnen den Versuch gemacht, in London aufzutreten, und waren mit einem Sturm von Mißfallen empfangen worden, wobei es denn freilich dahingestellt bleiben mag, ob sie ihre ungastliche Aufnahme dem Umstande, daß sie Frauen oder dem, daß sie Französinnen waren, zu verdanken gehabt haben. Auf alle Fälle wissen wir, daß Prynne *) das Auftreten weiblicher Darsteller „in Italien nnd andern fremden Gegenden" als eine besondere Form von Theatergräuel ansah. Die Zeit genau zu bestimmen, wann englische Schauspielerinnen sich zuerst auf der Bühne zeigten, scheint fast unmöglich. Der Gebrauch, die Damenrollen durch Knaben darstellen zu lassen, war bei Beginn der Periode, welche auf die Restauration unmittelbar folgte, noch nicht ganz beseitigt, und Dr. Doran nimmt an, daß Damen bereits 1632 auf dem Theater erschienen. Wir wünschten, er hätte seine Annahme durch eine andere Autorität, als durch die Stelle aus dem Drama „The Court Beggar" unterstützt; denn Prynne's Entrüstung, die sich auf das Ausland bezieht, scheint eine andere Hypothese zu begünstigen. So viel dürfte gewiß sein, daß mit der Restauration, im direkten Gegensatz zu der gestrengen puritanischen Auffassung, sich die Ansicht geltend machte, Frauenrollen seien lediglich der theatralischen Schicklichkeit wegen lieber durch Frauen als durch Knaben darzustellen. Dies ist auch heute noch die allgemeine Meinung, nnd wir glauben, daß die Darstellung der Thais und Mysis in den Lustspielen des Terenz durch junge Männer eine der Ursachen ist, weshalb viele wohldenkende Personen gegen die Aufführungen in Westminster **) sich noch immer so feindlich gesinnt zeigen.

(Fortsetzung folgt.)

Simon Molitor.

Biographische Skizze von L. v. Sonnleithner.

Die „Biographie universelle des musiciens" von F. J. Fétis ist ohne Zweifel das bedeutendste Werk dieser Art, welches die neuere musikalische Literatur besitzt. Es erschien 1835 bis 1844 in erster Auf-Auflage; im Jahre 1860 begann die Herausgabe der umgearbeiteten und sehr vermehrten zweiten Auflage, welche seither bis zum Anfange des Buchstabens P vorgerückt ist. Der Verfasser hat in älteren Werken ähnlicher Art, besonders von deutschen Gelehrten, sehr wichtige Vorarbeiten gefunden und dadurch die Mühen großentheils erspart, mit welchen ein Koch, Walter, Gerber und manche Andere ihre Materialien aufsuchen mußten. Fétis hat diese vorgefundenen Quellen reichlich benützt, aber auch durch eigene Forschungen viele Lücken

*) William Prynne, geb. 1600, gest. 1669, schrieb „Collection of records" in 3 Folio-Bänden, war erst Sachwalter in London, dann Parlamentsmitglied und zuletzt Archivar im Tower.

**) In der Westminster-Schule (London), Deans Street, finden im Monat December bis auf den heutigen Tag noch Aufführungen alt-klassischer Stücke statt, wobei die älteren Schüler, die zur Universität vorbereitet werden, die Akteurs sind.

ergänzt, einige Irrthümer berichtigt, manche Widersprüche zu beheben versucht. Neben diesen anerkennungswerthen Verdiensten hat er sich aber auch theilweise grobe Nachlässigkeiten, willkürliche Behauptungen und leicht vermeidliche Unrichtigkeiten zu Schulden kommen lassen, welche am allerwenigsten bei einer zweiten Bearbeitung eines solchen Werkes vorkommen sollten, wo der Hauptstoff bereits vorliegt. Wer sich mit solchen Arbeiten befaßt, ist mindestens verpflichtet, fortwährend die in den musikalischen Blättern erscheinenden biographischen Nachrichten im Auge zu behalten und zu benützen, wie auch in den Orten von musikalischer Bedeutung sich durch verläßliche Fachmänner die nöthigen Auskünfte und Belehrungen zu verschaffen. Dies hat aber Hr. Fétis nicht gethan, daher wir in der zweiten Auflage seiner „Biographie universelle“ mitunter höchst auffallenden Irrthümern und Unrichtigkeiten bezüglich allgemein bekannter, in neuester Zeit vorgefallener Thatsachen begegnen, wobei Deutschland und insbesondere Oesterreich mit ganz besonderer Nachlässigkeit behandelt ist. Ich finde mich nicht berufen, in eine umfassende Darlegung und Verbesserung dieser Mängel einzugehen, welche beinahe ein eben so umfangreiches Buch wie diese Biographie nöthig machen würde; für diesmal will ich mich auf den kurzen Abriß des Lebenslaufes eines nicht unbedeutenden Mannes beschränken, welchem Fétis in seinem Leichtsinn die Existenz abzusprechen sich erlaubt. Im sechsten Bande der zweiten Auflage seiner Biographie findet sich ein Artikel: Molitor (Simon), in welchem bemerkt wird, daß unter diesem Namen in der „Allgemeinen Leipziger Musikzeitung“ einige Aufsätze erschienen seien; Fétis fügt aber die Bemerkung bei: „Je crois être certain que ce nom de Simon Molitor est un des pseudonymes sous lesquels Kiesewetter se cachait, quand il voulait m'attaquer sur quelque point de doctrine ou sur des faits qu'il croyait mieux connaître que moi“. Da ich nun durch eine Reihe von Jahren und bis zu seinem Tode mit dem wirklichen Simon Molitor, sowie mit dem Hofrathe Kiesewetter persönlich bekannt und befreundet war, so hat mich die eben angeführte Aeußerung des Hrn. Fétis sehr unangenehm berührt und mein Vertrauen auf die Glaubwürdigkeit dieses ebenso fruchtbaren als oberflächlichen Schriftstellers wesentlich erschüttert. Kiesewetter war einer der offensten und geradesten Männer, die mir je im Leben vorgekommen sind, der seine Ansicht stets frei und ehrlich aussprach und sich nie hinter erdichteten Namen verbarg, wozu er auch keine Ursache hatte. Ob er in seinen gelehrten Streitigkeiten mit Fétis Recht oder Unrecht hatte, wird in der Folge die Geschichte der Tonkunst entscheiden; versteckter Angriffe aber hat er sich nie schuldig gemacht; und wenn Fétis vor ihm gestorben wäre, hätte er sich gewiß niemals einen hämischen Ausfall gegen den Todten erlaubt. Doch genug hievon; ich kehre zurück zu meiner heutigen Aufgabe, das Andenken eines mir befreundeten Ehrenmannes zu erhalten.

Simon Molitor *) war im November 1766 zu Neckarsulm (im heutigen Königreiche Würtemberg) geboren. Sein Vater, nach dem Wortlaute des Taufscheines scholarum praeceptor, aber ohne Zweifel zugleich Leiter der Kirchenmusik, hatte selbst verschiedene Kompositionen im Kirchenfache geliefert, und übersiedelte später nach Mergentheim, wo er als Kapell- oder Konzertmeister im Dienste des deutschen Ordens starb. Der Sohn Simon erhielt schon im Knabenalter vom Vater den ersten Unterricht in der Tonsetzkunst, sowie im Violin- und Klavierspiele. Sein eigentliches Instrument war die Violine, deren virtuose Behandlung ihm später einen bedeutenden Ruf verschaffte. Ungeachtet seines ausgesprochenen musikalischen Talentes wollte aber der Vater keinen Virtuosen, sondern einen Schulmann aus ihm machen und ließ ihn studiren. Unser Simon wurde aber bald des Zwanges überdrüssig, entfernte sich ohne Wissen der Eltern von der Universität und begann in seinem achtzehnten Jahre ein fahrendes Virtuosenleben. Er durchzog Deutschland nach allen Richtungen, spielte in Orchestern, gab Konzerte und komponirte Konzert- und Kammermusik für verschiedene Instrumente und für Gesang. Auch eine Arie zu einem Lustspiele ist im Stiche erschienen. Schon zu Ende der achtziger Jahre kam er nach Wien, wo er bei Abbé Vogler die Komposition studirte **); von da ging er nach Italien und war 1796 und 1797 Orchesterdirektor in Venedig, wo er als ausgezeichneter Violinspieler in vielen Häusern die freundlichste Aufnahme fand. Die siegreichen Fortschritte der französischen Armee, die sich auch über Italien ausbreitete, bestimmten ihn, nachdem er sich ein kleines Vermögen erspart hatte, in das Elternhaus zurückzukehren, und da ein Bruder seines Vaters als Oberkriegskommissär in österreichischen Diensten stand, so trat er nach dem Wunsche seiner Familie 1798 als Beamter bei

*) Er unterschrieb sich auch öfter Franz Simon Molitor.

**) So hat es Molitor selbst angegeben; doch scheint er sich in der Zeitbestimmung geirrt zu haben, da Vogler erst 1803 zu einem längeren Aufenthalte nach Wien kam. Anm. d. Verf.

dem kaiserlichen Kriegskommissariate ein, von wo er später zum Verpflegsverwesen übertrat. Während des Feldzuges 1799 komponirte er patriotische Kriegslieder, welche Aufsehen machten und mit Begeisterung gesungen wurden. Die letzte musikalische Leistung aus jener Zeit war eine Guittarre-Schule, welche wesentlich beitrug, diesem, bald nachher zu großer Beliebtheit gelangten Instrumente die Bahn zu brechen. Von da an, bis zu seiner 1831 erfolgten Pensionirung, lebte er ausschließend seinen Berufsgeschäften, leistete durch Eifer und Einsicht Bedeutendes in seinem Fache, wurde zu der angesehenen Stelle eines Ober-Verpflegsverwalters befördert und erhielt das Offizierkreuz der französischen Ehrenlegion und das Ritterkreuz des Baden'schen Zähringer-Löwenordens.

Molitor war nie verheirathet und hatte stets seine Einkünfte klug zu Rathe gehalten. Als er daher 1831 in den Pensionsstand trat, hatte er bereits ein nicht unerhebliches Vermögen zurückgelegt, und war in der Lage sich ganz seiner Lieblingsneigung, der Tonkunst, zu widmen. Er komponirte viele Lieder, welche nie in die Oeffentlichkeit gelangten, und harmonisirte auf interessante Weise alte Troubadourgesänge; mit vorzüglichem Fleiße aber widmete er sich musikalisch-geschichtlichen Forschungen und sammelte insbesondere mit großer Mühe Materialien zu einer Geschichte der Wiener Hofkapelle und der früheren Hof-Oper. Trotz seines vorgerückten Alters brachte er viele Stunden in der kaiserlichen Hofbibliothek und in den Archiven der Hofämter zu, um die geeigneten Quellen aufzusuchen und sich Auszüge davon zu machen; aber die übergroße Gewissenhaftigkeit und die zunehmende Altersschwäche ließen ihn nicht zum Abschluße kommen, so daß er endlich am 21. Februar 1848 im 82. Lebensjahre starb, ohne die Früchte seines vieljährigen Strebens erreicht zu haben. Der Verfasser dieser Zeilen war damals in der Lage, seine Notizen einzusehen und theilweise zu benützen, wodurch er sich veranlaßt fand, dieselben nach Thunlichkeit zu ergänzen, zu erweitern und bis auf die neueste Zeit fortzuführen, und so ein umfangreiches Material für eine künftige Geschichte der Oper in Wien vorzubereiten. Einzelne musikalisch-historische Aufsätze Molitor's erschienen in der „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung"; so 1838 eine Ehrenrettung des kaiserlichen Hofkompositeurs Francesco Conti gegen eine von Mattheson verbreitete Anekdote; — und 1839 Bemerkungen zur Lebensgeschichte Emanuel's, genannt der Baron v. Astorga. Beide Arbeiten zeugen von gründlicher Forschung und Beurtheilung.

Simon Molitor war in seinen früheren Jahren ein fleißiger Tonsetzer. Die Guitarreschule, welche er gemeinschaftlich mit R. Klinger (richtig Wilhelm Klingenbrunner) herausgab, wurde zu ihrer Zeit häufig benützt; außerdem schrieb er viele Stücke für dieses Instrument, wie auch Solostücke für die Violine; letztere zum eigenen Vortrage bei seinen Kunstreisen. Noch im November 1825 wurde bei einem Maskenballe in den k. k. Redoutensälen, zum Vortheile der Pensionsgesellschaft bildender Künstler, die von ihm schon früher komponirte Musik zu den Menuetten und deutschen Tänzen wieder aufgeführt. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt in ihrem Archive 44 Musikstücke von seiner Komposition, deren Verzeichniß hier folgt.

Orchestermusik. *) Ouvertüre in F.

Konzerte: Fünf Concerti per il Violino, in B, in D $^4/_4$, in A, in D $^3/_4$ und in C.

Concerto per Clarinetto principale, in B.

Quartette: Six Quatuors pour deux violons, Alto et Violoncelle in A, Es, B, F, G und C; bei dem zweiten Quartette vertritt die Klarinette die Stelle der ersten Violine.

Für die Guittarre: Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Guitarrespielen, nebst einem Anhange, welcher das Nothwendigste von der Harmonielehre nach einem vereinfachten Systeme darstellt. Von S. Molitor und R. Klinger. Wien in der chemischen Druckerei.

Grande Sonate pour Guitarre et Violon concertants, in F, op. 3, dediée à M. Kiesewetter; Vienne, imprimerie chimique.

Sonate pour Guitarre et Violon concertans, in F., op. 5, dédiée à Mad. Caroline de Polzer; Vienne, Artaria et Comp.

Grande Sonate pour Guitarre seule, in A-moll, op. 7. Vienne, Artaria et Comp.

Sonate pour Guitarre seule, in C, op. 10, dédiée à Mlle. Engelhardt; Vienne, Thadée Weigl.

Sonate pour Guitarre in C, mit einem Marsche; op. 12.

Sonate pour Guitarre in G, op. 15.

Rondeau avec un Adagio pour Guitarre in A-moll, op. 10 (?) dédiée à Mr. Joseph de Polzer; Vienne, Thadée Weigl.

Marche funèbre à la mort de mon ami Fran-

*) Die Werke, bei welchen kein Druckort angezeigt ist, sind nur in Handschrift vorhanden.

çois Tendler; ohne Opuszahl; Vienne, Thadée Weigl.

Récueil de petites pièces faciles de differents auteurs et un Rondeau original pour la Guitarre d'une difficulté progressive, 4 livraisons; Vienne, imprimerie chimique.

Sechs Ländler für die Guitarre allein, ohne Opuszahl; Wien bei Sauer.

Für das Pianoforte: Sextuor pour le Pianoforte, Flûte, deux Altos et Violoncelle, in G.

Six Polonaises pour le Pianoforte et le Violon concertants; op. 4 dédiée à Mlle. Josephine Holzmeister; Vienne, imprimerie chimique.

Tanzmusik: Six Mennets avec Trio's, für Orchester, komponirt in Donaueschingen 1799 zum Karneval.

Six Valses avec Trios, für Orchester, eben da 1799 komponirt.

Douze Menuets, exécutés dans la grande salle des Redontes Impériales à Vienne, à celle dite de de Ste. Cathérine, l'an 1804; arrangés pour le clavecin et dédiés à Mlle. Nannette Frech noble d'Ehrimfeld, par l'auteur, Op. 1, gestochen ohne Angabe des Verlegers.

Douze Menuetto's et Trio's pour l'orchestre.

Six Valses avec Trio's pour l'orchestre.

Zwölf deutsche Tänze sammt Trio's und Coda für großes Orchester.

Für den Gesang: (Vier) Siegeslieder für drei Singstimmen ohne Begleitung, dem Erzherzog Karl von Oesterreich gewidmet; ohne Opuszahl; Augsburg bei Gombert.

„Jünglings-Rundgesang im Frühlinge (Lös't ab vom Stamm das Epheulaub)" für Tenor und Baßsolo, vierstimmigen Männerchor und Klavierbegleitung.

„Das Alter", Gesang für zwei Tenore und Baß-Solo und vierstimmigen Männerchor, mit Klavierbegleitung.

„Die drei Unbekannten", ein Nachtgesang; für drei Männerstimmen ohne Begleitung; Gedicht von General Baron Koudelka.

Arie aus dem Lustspiele „Der verliebte Verführer" („Es will sich Amor rächen"), für Tenor mit Klavierbegleitung; Wien, 1805, bei J. B. Wallishauser.

Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung:

„An die Göttin Musik";

„Der schöne Traum, Phantasie";

„Am Scheideabend", von C. G. Leitner;

„Der Wunsch", von Beranger;

„Der blinde bettelnde Kriegsmann";

„Geisternähe, von Matthisson";

„Die Köhlerstochter", Cantate von C. G. Leitner.

„Der Senator"; *)

„Das Alter";

„An meinen Arzt, zum Geburtstage";

„Des Sängers Beruf";

„Wenn ich ein Vogel wär'";

„Die Spätrose";

„Der Kranz";

„Fragen";

„Vergänglichkeit";

„Lebensmüde";

„Todtengräberlied", von Hölty;

„Mädchenlaune", von Schubart;

„Das Schloß Dunbar", von C. G. Leitner;

„Des Schifferjungen Abendfahrt", von C. G. Leitner.

„Der Mann für uns", von Boutterweck (mit Chor);

„Der Rattenfänger von Hameln", von Goethe;

„Der Schattengruß", von J. G. Seidl.

So lange es seine Gesundheit erlaubte, war Molitor ein eifriger Besucher guter Konzerte; bei zunehmender Kränklichkeit beschränkte er sich darauf, in seinem Hause Quartett-Aufführungen durch ausgezeichnete Kräfte zu veranstalten. Böhm, Jansa und andere vorzügliche Tonkünstler waren da zu hören. Dabei wurden nicht nur die Meisterwerke der neueren Zeit, sondern immer auch ältere Quartette gespielt, welche sonst nirgends zu hören waren, was für den kleinen Kreis von Freunden und Kennern, welche dazu geladen wurden, (worunter z. B. Kiesewetter, Mosel, Baron Koudelka, Aßmayer, Grillparzer, Kuffner) in hohem Grade interessant war. Molitor hatte zu diesem Ende eine nahezu vollständige Sammlung aller Trio's, Quatuors und Quintuors für Streichinstumente, welche jemals erschienen waren, angelegt, und selbe sogar durch eigenhändige Abschriften vermehrt. Der Verfasser dieses Aufsatzes hat nach dessen Tode diese Sammlung angekauft und selbe der Gesellschaft der Musikfreunde verehrt.

Mannigfache Erfahrungen eines bewegten Lebenslaufes hatten Molitor's lebhaftem, ja reizbarem Temperamente eine Beimischung von Ernst und Zurückhaltung gegeben, welche durch Alter und Kränklichkeit noch ver-

*) Dieses und die nachfolgenden Lieder befinden sich nicht im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde.

mehrt wurde. Dabei bewahrte er aber warmen Sinn für das Gute und Schöne und ein wohlwollendes Gemüth für die Leiden Anderer. Außer seinen Verwandten unterstützte er auch manchen hilfebedürftigen Kunstjünger; — und dem Wiener-Konservatorium widmete er eine Staatsobligation von 1000 fl. K. M. zur Gründung eines Stipendiums für eine talentvolle Gesangschülerin, unter dem Pseudonym „Rotil" seinen Namen verbergend, der erst später bekannt wurde. So ist denn dafür gesorgt, daß sein Andenken in Wien nicht erlöschen wird; daß dieses auch in der musikalischen Welt überhaupt erhalten bleibe, war die Aufgabe des vorstehenden Aufsatzes. Leider kann dies kaum geschehen, ohne die Existenz zweier anderer Molitore (B. Molitor und Sebastian Molitor) in Zweifel zu ziehen, welche Fétis und Schilling anführen. Die Werke, welche diesen zugeschrieben werden, sind zuverlässig von Simon Molitor, der seinen Vornamen oft nur mit den Anfangsbuchstaben bezeichnete, dessen undeutlicher Schrift oder falscher Auslegung jene beiden Pseudo-Molitore ihre Scheinexistenz verdanken mochten.

Berliner Konzertbericht.

Von Otto Gumprecht.

Die Symphonie-Soiréen der königlichen Kapelle. — Das Liebig'sche und Karlberg'sche Orchester. — Kammermusik. — Der königliche Domchor. — Die Singakademie.

Bevor ich der letzten Thaten der königlichen Oper gedenke, habe ich zunächst mit einem gedrängten Rückblick auf die abgelaufene Konzertsaison eine längst fällige Schuld zu tilgen. Von den meisten Aufführungen während der ersten Hälfte des Winters gab ich bereits in den Nummern der „Recensionen" vom 26. März und 2. April Rechenschaft, nur die der reinen Instrumentalmusik gewidmeten Abende sparte ich mir damals für eine zusammenhängende Uebersicht auf. Ich beginne dieselbe mit einem Bericht über die Symphonie-Soiréen der königlichen Kapelle, deren im Ganzen neun stattfanden. Vor allem handelt es sich dabei wieder um das alte Crève-Coeur der Kritik — die leidige Programmfrage. Von sämmtlichen Faktoren unseres Musiklebens haben seit jeher gerade diese Konzerte die konservativste Haltung an den Tag gelegt. Die Jahre kommen und gehen, aber ihre äußere und innere Physiognomie bleibt unwandelbar dieselbe. Unter den Abonnenten und im Repertoir kaum irgend welche bemerkenswerthe Schwankung in dem hergebrachten Besitzstand. Da ist Alles längst in festen Händen, und ganz geringfügige Modifikationen abgerechnet, stellt sich jedes neue Winterpensum als die getreue Wiederholung des vorangegangenen dar. Nun sind die Symphonie-Soiréen gewiß in ihrem guten Rechte, wenn sie in dem Kultus der klassischen Meister ihre Hauptaufgabe erblicken. Wem es in der That um den Ernst und die Gediegenheit unseres Kunstlebens zu thun ist, der wird nicht wünschen, daß sich diese Aufführungen aus einem Pantheon der Instrumentalmusik in eine Markthalle verwandeln, um allerhand bunt zusammengeraffte Waare dem Publikum zur beliebigen Wahl auszulegen. Die Natur der Sache bringt es daher mit sich, daß uns hier eine ganze Reihe ein für allemal bestimmter Werke in alljährlicher Wiederkehr begegnet. Man kann indessen mit dem Prinzip einverstanden sein und doch gegen die Anwendung im Einzelnen seine Bedenken haben. So hätte z. B. das 18. Jahrhundert wohl ein paar Plätze mehr im Programm den gehaltvolleren Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit und namentlich auch der Gegenwart zu überlassen. Die Haydn'schen Symphonien, die doch sämmtlich nur Spielarten derselben Gattung sind, erscheinen zu zahlreich vertreten. Ferner sollte man davon abstehen, so viele Ouvertüren, denen wir in unseren Opernaufführungen zur Genüge begegnen, immer von Neuem in den Konzertsaal hinein zu tragen. Aber nicht nur eine Beschränkung der ein für allemal festen Plätze im Repertoir, sondern auch eine andere Verwendung des noch übrigen verfügbaren Raumes wäre rathsam. Alle dergleichen Wünsche und Erwägungen scheitern indessen an gewissen, wie es scheint, unerschütterlichen Grundsätzen der Direktion. Im letzten Winter ließ die Gesammthaltung dieser Konzerte noch entschiedener als sonst die Willensmeinung erkennen, daß in ihnen unsere Zeit nicht zu Worte kommen soll. Von den Mitlebenden waren nur Lachner und Gade vertreten und zwar durch Arbeiten, die schon bei früherer Gelegenheit zum Vortrag gelangten. Außer ihnen theilten sich in die Tagesordnung nur solche Komponisten, über deren Gräbern längst Gras gewachsen. Abzuschreiben brauche ich hier nicht die Liste der allbekannten Symphonien und Ouvertüren von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Spohr, Weber, Mendelssohn und Schumann, welche zur Aufführung kamen. Nur diejenigen Nummern will ich namhaft machen, durch deren Darbietung das Programm einige Abwechslung erhalten und zugleich neuerungssüch-

tige Gemüther unter den Abonnenten zur Ruhe gebracht werden sollten. Verwunderlich genug nimmt sich das Verzeichniß dieser Quasinovitäten aus. Sie bestanden in den Ouvertüren zu Marschner's „Templer", zur „Räuberburg" von Ries, zum „Rothkäppchen" von Boieldieu, zur „Semiramis" von Catel, einer D-dur-Symphonie von Ludwig Berger und den Konzerten in C-moll für Klavier und in Es dur für Violine und Viola von Mozart. In Sachen der Kunst sollte es ein unverbrüchlicher Grundsatz sein, Strenge gegen die Todten und Milde gegen die Lebenden zu üben, aber gerade die umgekehrte Tendenz beherrschte seit jeher unser Berliner Musiktreiben. Noch heute thut und unterläßt man bei uns das Nämliche, worüber vor zwanzig Jahren Mendelssohn so bittere Klagen führte. Wie damals so auch noch jetzt „dieselbe Zersplitterung aller Kräfte und aller Leute, dasselbe unpoetische Streben nach äußerlichen Resultaten, derselbe Ueberfluß an Erkenntniß, derselbe Mangel an Produktion und Mangel an Natur, dasselbe ungroßmüthige Zurückbleiben in Fortschritt und Entwicklung, wodurch beide freilich viel sicherer und gefahrloser werden, wodurch ihnen aber auch alles Verdienstliche, Belebende geraubt wird". Unter den oben angeführten Werken erwiesen sich die Berger'sche Symphonie, die Ries'sche Ouvertüre und zum großen Theil auch das Mozart'sche Doppelkonzert als moderne Reliquien, durch deren Wiederausgrabung weder Belehrung noch Genuß zu gewinnen war. Die Ouvertüren von Marschner und Boieldieu verloren aber im Konzertsaal das Beste von ihrem Sinn und ihrer Bedeutung. Mehr Interesse, wenn auch nur historisches, bot die Catel'sche Ouvertüre zur „Semiramis". Das Werk, dessen Entstehung in das Jahr 1802 fällt, verräth sehr deutlich, daß es für eine Bühne bestimmt war, welche von den Traditionen des hochdramatischen Styls beherrscht wurde. Die Größe der Anlage, die Vornehmheit des Ausdrucks, der pathetische Schwung erinnern an die Weise Gluck's. Zugleich weist aber die volle Instrumentation, die alle Mächte des Orchesters entfesselt, darauf hin, daß der Komponist zu den Zeitgenossen Spontini's gehörte. Im nahen Verhältniß steht die Ouvertüre ferner zu den Schöpfungen Cherubini's und vergegenwärtigt uns auf solche Art einen Tondichter, der alle edleren künstlerischen Richtungen seiner Zeit in sich hineingenommen und so die sichere Grundlage für das eigene Schaffen gewonnen hat. Eine der willkommensten Gaben der Symphonie-Soiréen bestand in Mozart's seit geraumer Zeit hier nicht öffentlich gehörtem C-moll-Konzert, welches den Kapellmeister Taubert vom Dirigentenplatz zum Klavier rief. Die Komposition erinnert zwar nicht in ihren Themen, wohl aber in ihrer schwärmerisch angehauchten, aus Leid und Lust gemischten Empfindungsweise an das G-moll-Quintett des Meisters. Hier wie dort dasselbe Helldunkel der Stimmung, das Lächeln unter Thränen, das Ineins von elegischer Klage und holdem anschmiegendem Reiz. Unter den mit verschwenderischer Hand ausgestreuten melodischen Blüthen ist kaum eine einzige, die nicht noch heut zu Tage durch den frischesten Duft und Schmelz fesselte. Der Vortrag gewährte das reine Wohlgefühl absoluter Uebereinstimmung der Aufgabe und Ausführung. In dem Schmelz des Anschlages, der perlenden Klarheit der Figuration, dem weichen, anschmiegenden Fluß der Kantilene und der diskreten Behandlung der verschiedenen Ausdrucksnüancen besitzt der in den Traditionen der älteren Schule aufgewachsene Spieler alle Eigenschaften, welche das Wesen des klassischen Styls ausmachen. Ueber die Leistungen der königlichen Kapelle wäre nur zu wiederholen, was ich schon im vorigen Jahre berichtete. Bald trugen sie den Charakter von rein handwerksmäßiger Erfüllung von dienstlichen Obliegenheiten, bald erhoben sie sich zur Weihe echter Kunst. Den Glanzpunkt der diesjährigen Symphonie-soiréen bildeten die achte, zugleich die zweihundertste seit ihrer Begründung im Jahre 1841. Der festliche Anlaß hatte die Lust und den Eifer aller Betheiligten gesteigert.

Schon seit geraumer Zeit macht die Liebig'sche Kapelle für den Genuß und das Verständniß unserer klassischen Instrumentalmusik in den weitesten Kreisen nachdrückliche Propaganda. Jahr aus Jahr ein veranstaltet sie unzählige Konzerte, in denen die Werke der klassischen Meister, daneben auch einzelne Arbeiten der Neueren und Neuesten in einer den wesentlichen Anforderungen genügenden Weise demjenigen Publikum geboten werden, welchem die Pforten unserer aristokratischen Musikhallen durch die hohen Eintrittspreise geschlossen bleiben. Sie wirkt ferner in den Aufführungen der Singakademie, des Stern'schen Vereines und bei ähnlichen Gelegenheiten mit. Nach dem Vorbild der Liebig'schen Kapelle ist im Laufe dieses Winters ein ähnliches Unternehmen in's Leben getreten. Der Karlberg'sche Orchesterverein, (so genannt nach seinem Begründer und Leiter) widmet sich seiner Aufgabe mit anerkennenswerthem Eifer. Seine bisherigen Leistungen scheinen ihm die künstlerische Lebensfähigkeit zu verbürgen und der bei uns in allen Schichten des Volkes so fest begründete Haydn-, Mozart-

und Beethoven-Kultus sichert ihm hoffentlich auch die materiellen Bedingungen des Bestehens.

Eine ganze Reihe von Genossenschaften lassen sich die Pflege der Kammermusik angelegen sein, leider hat es aber gerade deren edelstem und blüthenreichstem Zweige, dem Streichquartett, in diesem Winter an einer besonderen Vertretung gefehlt. Der Laub'sche Quartettverein, ehedem eine der Zierden unseres öffentlichen Musiklebens, mußte sich auflösen, in Folge der Uebersiedelung seines Primarius nach Wien. In die Zimmermann'schen Abende theilt sich aber das Streichquartett mit dem Klavier-Trio und Duo. Auf dem Gebiete der Kammermusik waren außerdem thätig: der Pianist Ehrlich und Violinist Rehfeld. Der Cyklus der Soiréen, zu dem sie sich vereinigten, empfing von dem Ersteren seine spezifische Richtung. Aehnliche Aufführungen veranstalteten ferner der Violinist de Ahna und der Pianist Gährich. Hr. v. Bülow gab wieder, wie in früheren Jahren, eine Reihe von Abonnementskonzerten, in denen er allein am Klavier alle Unkosten des Programms bestritt, und ein anderer Schüler Lißt's, Hr. Hasert, that desgleichen. Ich muß es bei dieser ganz summarischen Uebersicht bewenden lassen, da eine genauere Würdigung und Spezifikation den mir zugewiesenen Raum weit überschreiten würde.

Ueber die erste Abonnements-Soirée des königlichen Domchors berichtete ich schon früher. Aus dem Programm der zweiten und dritten habe ich hier noch ein paar Nummern hervorzuheben. Von dem Haydn'schen „Stabat mater" gelangte der erste Abschnitt zur Aufführung, ein Tenorsolo mit Chor, jenes von Hrn. Otto mit schönem Ton und lebendiger Empfindung vorgetragen. Der Styl des Werkes erinnert in seiner Verbindung der italienischen und deutschen Weise an das Mozart'sche Requiem. Neben einzelnen zu breit und weich hingegossenen Zügen finden sich Momente von so hervortretender Bedeutsamkeit, daß man kaum begreift, weshalb die Komposition schon so lange völlig abseits von unserem öffentlichen Musikleben liegen geblieben. Der „97. Psalm" von Nicolai, ebenfalls eine Novität für das Publikum dieser Konzerte, zeugt von großem technischen Geschick, aber zugleich auch von einer rein äußerlichen, dem Wesen echt religiöser Lyrik durchaus abgewandten Behandlung. Ein „sacrum convivium" für Männerstimmen von Viadana (1625) beginnt ernst und würdig, verläuft jedoch weiterhin in leerem Formalismus. In dem achtstimmigen Cherubinischen „Credo" (der Vortrag beschränkte sich auf die beiden ersten Glaubensartikel, da der dritte, in Folge der dogmatischen Trockenheit des Textes dem Komponisten ungleich geringere Ausbeute gewährte), sind namentlich von überwältigender Schönheit das Incarnatus und Crucifixus. Da ist alles bei einander, Schwung und Feuer der Phantasie, charakteristische Kraft des Ausdrucks und dabei die kunstreiche Gliederung der Formen und durchsichtigste Klarheit des Inhalts, endlich jener blühende Wohllaut, welchen sich der Komponist durch alle Wandlungen seines Genies als unveräußerliches Erbtheil der italienischen Heimath bewahrte. Besonders bedeutsam ist in dem Incarnatus der Gegensatz zwischen dem in die tiefste Mystik getauchten Anfang und der hellen männlichen Freudigkeit bei den Worten: „Et homo factus est", wo alle Stimmen gleichsam den festen Boden wieder unter sich fühlen. Stechender Schmerz durchzuckt das Crucifixus, dem in dem Et resurrexit ein glänzender Aufschwung folgt. Verklärte Heiterkeit und stiller Friede breitet sich über den Schluß, in welchem der Satz bei den Worten: „cujus regni non erit finis" unendlich mild und beruhigt ausklingt. Zu den in diesem Jahr vom Domchor gebrachten Novitäten gehörten ferner ein weich und innig gehaltenes „Adoramus" von Perti, der figurirte Choral „So gehst du nun mein Jesu" von Homilius, in welcher der Cantus firmus wie eine erlösende Botschaft aus den Regionen des ewigen Lichts über dem dunklen Gewoge der anderen Stimmen schwebt; endlich der 22. Psalm: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen" von Mendelssohn. Bewundernswerth ist in dem letzteren die Kunst des Komponisten, mit welcher er den wortreichen Text in den engsten musikalischen Rahmen zu fassen vermochte.

Den drei von mir bereits besprochenen Konzerten fügte die Singakademie die Aufführung des Händel'schen „Messias", der „sechzehnstimmigen Messe" von Grell und der Bach'schen „Matthäuspassion" hinzu. Während das vielgehörte Händel'sche „Oratorium" diesmal in einem recht trockenen, mattherzigem Geschäftsstyl abgefertigt wurde, bewies der Vortrag des Bach'schen Werkes, daß die Anstalt, wenn es ihr darauf ankommt, sich noch immer zu frischem, thatkräftigem Leben emporzuraffen vermag. Die Haltung der dramatischen Chöre war voll Schwung und Energie, die der Choräle voll Weihe und Sammlung. Im Sopran- und Tenorsolo zeichneten sich Frl. Decker und Hr. Seiffart aus.

Prager Musikzustände.

Die Konzertsaison 1863—1864.

∞ — Weit reicher, als es bei unsern, dem Kunstleben so wenig günstigen Zeitverhältnissen zu erwarten stand, gestaltete sich diesmal die hiesige winter-frühjährliche Konzertsaison. Selbst der Karneval, dieser eifrig glitzernde Konzerttrödler, vermochte es nicht, den ganzen aufblühenden Konzertfrühling meuchlings zu knicken, einige schicksalgehärtete Virtuosen trotzten ihm und ernteten ob dieser Energie nur gebührende Anerkennung und Theilnahme.

So war es der Fall mit den Konzerten, die der bekannte Grazer Pianist Hr. Treiber, unser vortrefflicher Klarinettist Hr. Pisařowitz und die routinirte Gesangskünstlerin Frl. Charlotte v. Tiefensee veranstalteten; daß Frl. v. Tiefensee auch heuer nur in deutscher, čechischer, italienischer, spanischer und ungarischer Sprache sang, mußte uns, offen gestanden, befremden, und wir glauben nur der allgemeinen Ueberzeugung Worte zu leihen, wenn wir uns bei dem rühmlichst gekannten Sprachtalente des Fräuleins schmeicheln, im nächsten Jahre mit irgend einem, in der Originalsprache gesungenen, chinesischen oder otahaitischen Liedchen beglückt zu werden.

Ziemlich große Erwartungen erregte der Violinvirtuose Hr. Leopold Auer, da demselben aus Ungarn ein glänzender Ruf als hervorragender „nationaler" Künstler vorausging. Indessen man fand sich sehr getäuscht. Es ist eben mit der „nationalen" Kunst ein eigenes Ding; während die Kunst als solche keine Grenzen kennt, ist die nationale Kunst nur zu sehr an ein bestimmtes territoriales Gebiet geknüpft; überschreitet der nationale Künstler dasselbe, so findet er statt entgegenjubelnder Sympathie nur eine kalte Kritik und bei demselben Csardas, der in Ungarn enthusiastischen Beifall hervorgerufen haben würde, denkt man anderwärts nur, daß die Komposition bizarr sei, das Spiel in den höheren Lagen weit reiner, die Passagen weit ausgeglichener, die ganze Auffassung weit eleganter und doch kräftiger hätte sein können. Hr. Leopold Auer gab kein zweites Konzert.

Die allgemeine Spannung wußte auch der Pianist Hr. Leo Lion hervorzurufen, indem er durch an allen Straßenecken angeklebte, riesengroße „vorläufige Anzeigen" seines Konzertes uns stumpfsinnigen, provinzgebornen Pragern vierzehn Tage lang Zeit gab, darüber nachzudenken, was für ein Genuß uns durch ihn bevorstehe. Du lieber Himmel! wenn Richard Wagner für gut fand, uns von seinen zu veranstaltenden Konzerten im vorhinein zu avisiren, warum sollte nicht auch Hr. Leo Lion dasselbe thun? Er, der, vor wenigen Jahren noch in der Prager Orgelschule so klein, nun so groß, ja gar Berliner „Professor des Klavierspiels" ist —! Gewiß! wir wollen deßhalb auch nicht mit ihm rechten, aber daß wir auch nicht zu ihm als Klavierspieler und Komponisten bewundernd aufzublicken vermögen, thut uns wirklich von ganzem Herzen leid, und nur der Gedanke tröstet uns, daß die kritische Feder, die Hr. Leo Lion mit vieler Routine zu führen verstehen soll, diesem Mangel an Einsicht von unserer Seite gewiß abgeholfen, und unser so geringes Lob in Berliner Journalen sicherlich zu ergänzen verstanden haben wird. Zur Steuer der Wahrheit müssen wir aber noch hinzufügen, daß auch Hr. Leo Lion sich nicht veranlaßt sah, uns Pragern noch einmal sein Klaviertrio vorzuführen, und so bleibt uns nur die Hoffnung übrig, im künftigen Jahre vielleicht wieder seinen „vorläufigen Anzeigen" zu begegnen.

Des Konzertes zum Besten der deutschen Lesehalle sei hier aus dem Grunde erwähnt, weil wir hierin ein wahres und ächtes Talent zum erstenmale mit dem Vortrage einer größeren Piece — Beethoven's Es-dur-Sonate op. 31, Nr. 3 — debütiren sahen und freundlich zu begrüßen Gelegenheit fanden. Frl. Sophie Ditrich hat in verhältnißmäßig kurzer Zeit durch Schulhoff's Unterricht so entschiedene Fortschritte gemacht, daß wir das ihr im verflossenen Jahre gestellte Prognostikon schon heuer als in schöner Weise erfüllt konstatiren können. Der Vortrag der schönen Sonate bildete den künstlerisch hervorragendsten Theil des ganzen Programms. Durch die Chöre „Ermanne dich Teutschland" von A. M. Storch und „All Deutschland" von Fr. Abt wurde der Charakter des Konzertes als eines national deutschen gewahrt.

Für weitere Kreise interessanter und auch für unser Musikleben im Allgemeinen von größerer Bedeutung waren die drei Konzerte des Cäcilien-Vereines, dann jene des Konservatoriums, das „Oster-Oratorium" und das vom Hrn. Kapellmeister Jahn veranstaltete Abschiedskonzert.

Die Cäcilienvereins-Konzerte anlangend, so wurde das Programm derselben schon in d. Bl. veröffentlicht. Es bestand aus Werken von J. S. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Cherubini, Mendelssohn und Schumann. Schon aus dieser Aufzählung ergibt sich

die abermalige große Rührigkeit und Regsamkeit dieses, für unser ganzes Musikleben so wichtigen Vereines, und wäre es nur aufrichtig zu beklagen, wenn — wie es heißt — derselbe mit dem künftigen Jahre als dem 25. seines Bestehens auch seine Auflösung beabsichtigen sollte. Ueber den Werth der diesjährigen Produktionen sei zunächst als allgemeines Charakteristikon hervorgehoben, daß in allen drei Konzerten sämmtliche Piecen in durchwegs guter, oft ganz gelungener Weise vorgeführt wurden, und gebührt Hrn. Direktor Abt wie immer für seine aufopfernde Mühe und Sorgfalt beim Einstudiren sowohl, als auch für seine eingehend-umsichtige Leitung bei der Vorführung aller dieser Piecen der wärmste Dank.

Anknüpfend an die einzelnen Programm-Nummern, sei mir rücksichtlich der, im ersten Konzerte vorgeführten S. Bach'schen Suite in C-dur die Bemerkung erlaubt, daß wohl die einzelnen Abtheilungen (Gigue, Gavotte, Courante 2c. 2c.) an und für sich höchst interessante Kompositionen sind, daß aber in natürlicher Folge der ihnen insgesammt zu Grunde liegenden Tanzmusikform das rhythmische Element ein überwiegendes ist und so auf den Zuhörer manchmal nicht so sehr musikalisch als vielmehr mathematisch eingewirkt wird. Statt warmblühender Musik fühlt man dann so zu sagen den kaltdürren Taktstrich. So erfrischend nun und nach langem, modern-musikalischem Gefühlsbrei gewissermaßen aufrüttelnd das scharfe, kräftige Eintreten eines Fugen-Themas wirkt, so peinlich wird die Wirkung, wenn durch längere Zeit einzelne Stimen scharf eintreten und dann kontrapunktisch behandelt werden, aber in Folge der gewählten Form eine eigentliche Fugenentwicklung sich als unzulässig darstellt. Eine jede einzelne Nummer einer S. Bach'schen Suite wird deshalb in Folge der meisterhaft behandelten Form und Prägnanz des musikalischen Ausdrucks sicherlich unsere Bewunderung erregen — eine ganze Serie solcher, im Gegensatze zu unserer modernen Symphonie durch kein inneres Band, durch keinen rothen Faden des poetischen Hauptmotives zusammengehaltenen Piecen aber nur ermüdend auf uns einwirken.

Dieser letztere Umstand mag auch — wie ich glaube — Franz Lachner zu dem Versuche angespornt haben, ob es nicht möglich wäre, einmal die alten, in den Seb. Bach'schen Suiten vorkommenden musikalischen Formen beizubehalten, andrerseits aber dieselben nicht blos perlenschnurartig aneinander zu reihen, sondern sie innerlich verbunden zu Grundlagen und wesentlichen Bestandtheilen eines Tongemäldes im Sinne unserer modernen Symphonie zu machen. Ob Lachner dieses Ziel in der That erreicht hat, scheint nach Allem wohl zweifelhaft, — auf uns wenigstens machte auch seine neueste Suite Nr. 2 für großes Orchester, die hier im Konzert zum Besten der Freitische für dürftige Studirende aufgeführt wurde — zwar den Eindruck einer ganz tüchtigen, korrekten, von der hohen musikalischen Bildung des Komponisten abermals zeugenden Arbeit, welche aber wieder „Glanz, Pracht, Pomp und Rüstung" des poetischen Vorwurfs einer Symphonie im modernen, durch Beethoven end- und mustergiltig festgestellten Sinne, nur zu sehr vermissen ließ.

Um nach dieser Abschweifung zu dem Programme der Cäcilienvereins-Konzerte zurückzukehren, so bedarf die zweite Nummer des ersten Konzertes — Cherubini's Requiem — als zu bekannt keines Kommentars. Wie Mendelssohn schon über diese geniale Komposition urtheilte, mag man in seinen Briefen nachlesen, und wie dasselbe sich zu dem Mozart'schen verhält, hat Ihr geehrter Berliner Referent in trefflicher Weise kürzlich in d. Bl. auseinandergesetzt.

Auch die Haydn'sche Symphonie fordert zu keiner eingehenden Besprechung, höchstens nur zu der Bemerkung heraus, daß nicht abzusehen ist, warum sie Symphonie in C-moll betitelt wurde, da der erste Satz in C-dur anfängt und schließt, und auch alle übrigen Sätze ein vorwiegend heiteres Dur-Gepräge an sich tragen. In den Variationen des Adagios wurde besonders jene dem Cello zugetheilte durch Hrn. Brichta ganz tüchtig zur Geltung gebracht.

Mendelssohn's Musik zur „Antigone" ist ein bewunderswürdiges, einzig in seiner Art dastehendes Werk, und doch bleibt es ein seinem innersten Kerne nach verfehltes. Was wollte eigentlich der königliche Mäcenas, als er Mendelssohn beauftragte, zu dem antiken Riesendrama eine Musik zu schreiben? — Die Wissenschaft hatte wohl festgestellt, daß der antike Chor seine Verse nicht blos herrezitirte, kein bloßer objektiver Zuschauer des Dramas, oder gar das bloße personificirte, und auf die Bühne gebrachte Urtheil des Publikums war, sondern sich vielmehr lebhaft an dem Gang der Handlung betheiligte, und seine Reflexionen unter angemessenen plastischen Bewegungen mit Hervorkehrung des Affektes und scharfer Betonung des Verses derartig deklamirte, daß, verstärkt durch das Unisono, eine Art von Melodie entstand, die traditionell bewahrt wurde und als neuer Reiz das für den Versbau so empfängliche athenienfische Ohr nur angenehm berühren konnte; auf einen eigent-

lichen Gesang im modernen Sinne kann aber der antike Chor wohl schwerlich Anspruch machen. — Was sollte Mendelssohn nun thun? Sollte er nur durch fleißiges Skandiren der Verse und durch sein musikalisches Feingefühl die alte, verloren gegangene Art und Weise der Deklamation, den melodischen Fall der Verse wieder entdecken und bewahren, und so seine Kunst zur bloßen Dienerin der dramatischen Recitation machen und auf eine eigentliche Musik im modernen Sinne, auf leichtbewegte, sangliche Melodie, auf dramatisch ergreifende Polyphonie, auf Macht, Fülle und Klang der Orchestration — kurz auf Alles, was die Tonkunst eben zur Kunst macht, verzichten? oder aber alle antiquarischen Grübeleien bei Seite lassen und auf Grundlage der mit erschütterndem Ernste einherschreitenden griechischen Tragödie ein Tonwerk bauen im Sinne etwa unseres modernen Oratoriums? — Was der Mäcen eigentlich gewollt, dürfte nicht mit Sicherheit zu konstatiren sein, daß aber auch Mendelssohn selbst lange schwankte, ist ganz gewiß. Mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit versenkte er sich in die ihm eigentlich doch wenig zusagende Aufgabe, machte einen ganzen Kursus über griechische Prosodie und Versifikation durch, und so erhielten wir denn seine Musik zur Sophokleī'schen „Antigone". Schon der erste Chor gibt das beste Zeugniß von den eingehenden Studien Mendelssohn's — er kommt vielleicht der antiken Melodie am nächsten, und doch ist er im musikalischen Sinne der — schwächste; dort aber, wo Mendelssohn am klarsten erkannte, wie er das Problem als moderner Künstler, als Bannerträger der musikalischen Romantiker und im Style des weltlichen Oratorium-Dramas zu lösen habe — wo er sich also im grellsten Widerspruch mit dem ganzen Wesen, der ganzen Idee des Chores der antiken Tragödie befindet, dort ist er bewunderungswürdig, und sein sechster Chor („Hymne an den Bacchus") die hervorragendste seiner Kompositionen, die Perle seiner Arbeit.

Die Aufführung war, wie schon erwähnt, eine durchweg tüchtige. Die Deklamation des verbindenden Textes von Küffner und die melodramatisch begleiteten Verse Kreon's wurden von Hrn. Fischer trefflich, jene der Antigone von Hrn. Huvart anerkennenswerth gesprochen. Nur eine Klippe wird auch der beste Deklamator niemals umschiffen können; es sind dies die, in der Rolle des Kreon allzu zahlreich vorkommenden Interjektionen des Schmerzes.

Der griechische Tragiker wußte allerdings auch da hinein zufolge des Reichthums der griechischen Sprache Abwechslung zu bringen, und ließ ἰώ, ἰώ mit αἰαῖ, αἰαῖ und οἴμοι alterniren. Leider hat aber die deutsche Sprache eigentlich nur zwei solche und obendrein nur einsylbige Interjektionen, und so wußte sich selbst der ausgezeichnete Uebersetzer Donner nicht anders zu helfen, als daß er jene Ausrufungen so oft wiederholte, als es der Vers erheischte. Wo also Kreon im Original οἴμοι, οἴμοι oder αἰαῖ αἰαῖ ausruft, drückt er seinen Jammer im Deutschen durch ein viermaliges „Weh" aus. Was für eine, an's Komische streifende Monotonie hiedurch entsteht, kann man sich leicht vorstellen, keine Deklamatiosnüance vermag diesen Eindruck abzuschwächen, und wenn Kreon in wenigen Versen zum zwanzigsten Mal sein „Weh" hervorjammert, kann man sich darauf verlassen, daß das Publikum in ein Gelächter ausbricht. Nur durch eine etwas freiere Uebersetzung könnte diesem Uebelstande abgeholfen werden.

Im dritten Konzert wurde nebst Schumann's „Manfred" Cherubini's reizender Frauenchor aus seiner „Blanche de Provence" vorgeführt und zur Wiederholung verlangt, ungeachtet man, da dem Cäcilien-Verein kein Frauenchor zu Gebote steht, zu Chorknaben seine Zuflucht genommen hatte.

Ueber die vorgeführten Scenen aus Gluck's „Orpheus" mögen statt meiner Kritik die trefflichen Worte, die H. Berlioz über das Gluck'sche Werk in seinem à travers chants äußerte, Platz greifen.

„Gluck's „Orpheus" ist jetzt hundert Jahre alt, und dennoch hat, nach einem Jahrhundert der geistigen Bewegung und Umwälzung in der Kunst, wie in allen unseren Verhältnissen, dieses Werk noch heute die alte Zauberkraft; in den Scenen in der Unterwelt ist die Instrumental-Einleitung, die Musik zu den Furien-Tänzen, der Chor der Höllengeister, die zuerst so drohend auftreten, durch den Gesang des „Orpheus" bezwungen, oder mehr und mehr gerührt werden — endlich das herzzerreißende und bei alledem doch melodienreiche Flehen des Orpheus selbst — kurz Alles unvergleichlich schön".

Fr. Prochaska-Schmidt (Orpheus) sang die eben angeregten Unterweltsscenen, gleichwie die Händel'sche Arie sehr schön, und wurde ihre Leistung durch den reichlichsten Beifall ausgezeichnet.

Die drei Konservatoriumskonzerte anbelangend, so brachten sie an reinen Orchestralwerken Symphonien von Mendelssohn (A-moll Nr. 3), Schubert und Beethoven (A-dur), dann Ouvertüren von F. Hiller (A-dur), W. H. Veit und Catel.

Die Ausführung dieser Werke, insbesondere des Schubert'schen, gestaltete sich unter der tüchtigen Leitung des Hrn. Direktors Kittl zu einer ganz befriedigenden. Nur hätten wir bei Mendelssohn das Scherzo noch etwas zarter, den letzten Satz der Beethoven'schen Symphonie hingegen noch mehr mit der dieselben im Allgemeinen charakterisirenden humoristisch-dämonischen Wildheit und insbesondere den am Schluße angebrachten weltberühmten, „himmelanstürmenden" Orgelpunkt mit der entsprechenden drängenden Leidenschaft reproduzirt zu hören gewünscht. Indessen ist wohl diese letzte Aufgabe für so jugendliche Kräfte eine etwas zu große, als daß man gar zu strenge in's Gericht gehen könnte. Das Allegretto der Beethoven'schen Symphonie mußte, althergebrachtem Usus gemäß, wiederholt werden. Die Hiller'sche für Prag neue zweite Konzert-Ouvertüre schien uns in der Faktur etwas überladen, ist aber sonst ungemein frisch und feurig, die Instrumentation wie immer bei Hiller geistreich und interessant. Die Vorführung von Veit's melodiöser Ouvertüre war theilweise ein dem kurz vorher dahingeschiedenen Komponisten wie seinem Freunde Kittl dargebrachter Akt weihevoller Pietät, der schon aus diesem Grunde die lebhafte Theilnahme, die das Publikum dabei kundgab, rechtfertigte.

(Schluß folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

1. — 6. Juli: „Don Juan". — „Alessandro Stradella". — „Der Freischütz". — „Fidelio". — „Das Nachtlager in Granada". — „Esmeralda".

Die erste Vorstellung im neuen Abonnement für die deutsche Oper konnte für sehr animirt gelten. Das Publikum war zahlreich erschienen und kargte nicht mit Empfangs- und sonstigem Applause, die Sänger ihrerseits suchten im eifrigen Zusammenwirken und zugleich in der Dankbarkeit für jene Gunstbezeugungen einander zu überbieten. Bei der ersten und letzten Vorstellung der Saison ist ihnen bekanntlich gestattet, auch bei offener Scene dem Beifall Folge zu leisten. Von dieser Erlaubniß nun wurde an dem gedachten Abende im ausgedehntesten Maße Gebrauch gemacht; daß diese obligaten Bücklinge die dramatische Situation völlig aufheben, daher ebenso unwürdig als lächerlich sind, darum kümmern sich die Herren und Damen sehr wenig, und im Publikum ist wenig Verständniß dafür, sowie für künstlerischen Anstand überhaupt vorhanden, sonst gäbe gerade der „Don Juan" vielfache Gelegenheit, diesen feinsten Sinn für das, was künstlerisch Recht oder Unrecht ist, zu bethätigen, in dramatischer wie in musikalischer Beziehung.

Welche eingehende Sorgfalt könnte vor Allem der Sceniruug des Da Ponte'schen Stückes gewidmet werden! Von der Introduktion angefangen, wo noch die berüchtigten vier Livrédiener die Leiche des Gouverneurs in alberner Unthätigkeit umstehen, bis zum zweiten Finale, wo es bei Don Juan's Nachtmahl so ungastlich und unwohnlich als möglich aussieht, bietet fast jede Scene zu scenischen Verbesserungen, Berichtigungen, Ergänzungen und Aenderungen Anlaß, wie sie in diesen und in anderen Blättern schon oftmals, leider immer vergebens angeregt wurden. Desgleichen fehlt es auch der musikalischen Auffassung des Mozart'schen Meisterwerkes an Feinheit und an Gediegenheit. Es wird immer grausamer gehetzt und auf das Hervorheben der musikalischen Einzelzüge immer weniger Gewicht gelegt. Man kann nicht sagen, daß Einzelnes geradezu schlecht zusammengeht, der Auffassung im Ganzen aber fehlt die Solidität, die Rücksicht auf die Besonderheit, auf den eigenthümlichen Styl gerade dieser Musik, die ja weniger auf Massenwirkung, als auf die Fülle der einzelnen Charakterisirungs-Momente, auf die wenn auch prägnante und saftige, doch überaus feine Schilderung der Menschen nnd Situationen angelegt ist. Auch dieser Vorwurf ist längst eingehend belegt worden.

Im Einzelnen bietet die Vorstellung selbstverständlich viel Gutes. Fr. Dustmann war trefflich disponirt, auffallend besser als während des ganzen vorigen Winters. Ihre Donna Anna war demnach auch eine sehr schöne Leistung: der Gesang überwiegend wohllautend, korrekt, ausdrucksvoll, die dramatische Auffassung voll edler Energie. Im Spiele störte uns nur das öftere Anschmiegen Anna's an Don Ottavio; die vielen Umarmungen, die uns schon an dem Gretchen und der Valentine unserer Künstlerin unangenehm berühren, sollten hier nicht einmal in diesem bescheidenen Maße statthaben. Ohne im geringsten der Hoffmann'schen Auffassung beizupflichten, daß Anna eigentlich in Liebe zu Don Juan erglühe, darf man doch annehmen, Anna sei überhaupt ein viel zu selbständiger Chararakter, und speziell viel zu sehr mit Rachegedanken beschäftigt, um sich dergestalt, wie Fr. Dustmann es gewohnt ist, ihrem Tenoristen-Bräntigam an den Hals zu werfen.

Hiernächst haben wir es mit dem neuen Leporello zu thun, als welcher sich uns Hr. Rokitansky präsentirte. Wenn wir damit beginnen, die Akquisition dieser neuen Bassistenkraft willkommen zu heißen, so müssen wir nichtsdestoweniger gestehen, daß uns sein Leporello in einem wesentlichen Punkte nicht befriedigte. Es fehlte nämlich der Humor, die Auffassung hatte nur das negative Verdienst, welches wir nicht unterschätzen, daß sie uns keinen gemeinen Spaßmacher vorführte, daß sie dem bloß Tölpelhaft-Drolligen vollständig aus dem Wege ging, — nicht aber auch den positiven Vorzug einer feinkomischen, humoristisch lebenswahren Darstellung. Ein so sauertöpfischer Leporello hätte es nicht drei Tage lang bei dem übermüthigen Helden ausgehalten. Leporello ist ein Gemisch von Frechheit und Feigheit, von Schurkerei und Schalkhaftigkeit, von Unverschämtheit und Bonhommie, von richtiger Einsicht und mangelhafter Ausdauer, der schon vermöge dieser Mischung und vermöge der Situationen, in die er geräth, komisch wirken muß. Dieses scheint uns Hr. Rokitansky zu übersehen. Wenigstens wollen wir es keinem Unvermögen zuschreiben; denn Maske, Haltung, Geberde ꝛc. verrathen den gebildeten, nach Natur und Vernunft schaffenden Künstler. Um so mehr aber muß uns daran gelegen sein, ihm reinen Wein einzuschenken und ihm zu sagen, daß es seinem Leporello drei Viertheile der Oper hindurch an der nöthigen heiteren Wirkung und somit an jeder Wirkung vollständig gebrach, daß er erst im Duett mit Don Juan vor dem Monument des Gouverneurs und im zweiten Finale durch Hervorheben des ernsten Momentes einige Farbe gewann, daß aber auch hier die Mischung des Ernsten mit dem Heiteren, der tragikomische Humor der Situation nicht zum Ausdrucke kam. Viel wirksamer ward der Gesang des neuen Mitgliedes, die gewaltigen Stimmmittel — von einigen Kleinigkeiten abgesehen — mit Maß und Einsicht gehandhabt; namentlich überraschte uns Hr. Rokitansky durch die Leichtigkeit und Korrektheit seiner Vokalisation.

Der Don Juan des Hrn. Beck ist eine sehr anerkennenswerthe Leistung. Im gesanglichen Theile mißfällt uns nur das maßlose Ueberhetzen der Champagner-Arie, im Spiele das von einem kühnen, selbstbewußten Don Juan nicht zu erwartende Benehmen gegen den steinernen Gast, namentlich der kleinlich-unwürdige Versuch, die Geisterstatue mit dem Dolch zu durchbohren. Sonst bewährt Hr. Beck sein konsequentes Fortschreiten in Gesang und Spiel gerade am besten in dieser ihm ursprünglich wenig zusagenden Partie.

Von den übrigen Mitwirkenden ist wenig Gutes zu sagen: Hr. Ander, auffallend schlecht disponirt, Frl. Kraus ein Bild jämmerlichsten Stimmruins, Frl. Wildauer eine gut geschulte, aber denn doch schon etwas überreife Zerline, Hr. Hrabanek ein braver, nur etwas gar zu dicker Masetto, Hr. Draxler endlich ein wackerer, stimmkräftiger Gouverneur. — Chor und Orchester, von Hrn. Proch dirigirt, gingen korrekt.

Die weiteren Vorstellungen waren, mit Ausnahme des „Fidelio“, der in auserlesener Besetzung zu Stande kam, und der im Einzelnen wie im Ensemble sehr guten Aufführung der „Esmeralda“, nicht nur keine brillanten, sondern theilweise sogar in abschreckender Weise bestellt, ganz nur in ärgster Noth zusammengestoppelt.

An der Wien.

2. Juni zum ersten Mal (?) „Vom deutschen Kriegsschauplatze“. Bilder aus dem schleswig-holsteinischen Feldzuge mit Gesang, Tanz, Gefechten und Tableaux in drei Abtheilungen und sechs Bildern mit Benützung des militärischen Zeitbildes: „Die Zehner-Jäger“, zeitgemäß eingerichtet und bearbeitet von Bittner. Musik von Müller. In Scene gesetzt vom Regisseur Liebold. Die neuen Dekorationen von Grünfeld. Figuralisches von L. Kübler. Die Pferde aus der Reitschule des Hrn. Roth.

Φ. — Diese alte Novität wurde bereits im vorigen Jahre besprochen, und da sie jetzt in der angeblichen neuen zeitgemäßen Einrichtung und Bearbeitung eben so schlecht geblieben ist, als sie früher war, so können wir uns füglich damit begnügen, auf das frühere Referat zu verweisen. *)

Die HH. Blasel und Rott, sowie Fr. Klimetsch waren im Besitze ihrer Rollen geblieben. Statt Hrn. Röhring war jetzt Hr. Friese, statt Hrn. Wille Hr. Berend und statt Frl. Gallmeyer Frl. Klang eingetreten. Sie gaben sich alle, sowie auch noch die HH. Liebold, Winter und Gärtner redlich Mühe und haben Anspruch auf unser Mitleid. Die Tableaux waren wieder recht hübsch arrangirt und auch das Gefecht besser in Scene gesetzt, als es gewöhnlich der Fall ist. Den meisten Beifall fanden die Pferde.

Schließlich müssen wir noch den Verfasser und die Direktion darauf aufmerksam machen, daß es keineswegs genügt, italienische Namen in dänische umzuändern, um aus einem alten Stück ein neues zu machen, und die Bezeichnung „zum ersten Mal“ zu rechtfertigen. Es war offenbar auf eine Düpirung des Publikums abgesehen.

*) Siehe Jahrg. 1863 S. 668.

Das gute Publikum ist aber nicht so dumm, wie die Direktion zu glauben scheint, und ist nicht aufgesessen. Das Theater blieb leer. — Wer Andern eine Grube gräbt, u. s. w.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Konzert, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters komponirt von Ferdinand Hiller. op. 69. — Verlag von August Cranz in Hamburg.

v. Br. — Der erste Satz dieses Konzertes, ein leidenschaftlich aufgeregtes Allegro moderato quasi Fantasia in Fis-moll ist der bei weitem glücklichst gelungene Theil dieser Komposition: die Erfindung weist in den Themen und in den Details manche geistreiche, interessante Züge auf, das Ganze rundet sich, obgleich schon die Bezeichnung „quasi Fantasia" auf eine freiere, nicht streng organische Gestaltung hindeutet, doch ziemlich einheitlich ab, die Cantilenen sind, obgleich mitunter überflüssig verschnörkelt, doch nicht ganz ohne wahre Empfindung, ein gewisser kühner Schwung läßt sich den aufgeregten, Grazie und Anmuth den ruhigen Partien nicht absprechen, entschieden Triviales, wie z. B. der Schluß des Tutti auf Seite 8, findet sich selten. Viel weniger, als mit dem ersten können wir uns mit dem zweiten Satz befreunden, einem Andante espressivo in D-dur, aus dem uns, nach einem Eingang, der dieß nicht vermuthen ließ, doch alsbald eine allzu parfümirte Salonluft entgegenweht: die Arabesken, mit welchen das Pianoforte am Schluße das vom Orchester vorgetragene Thema umspielt, scheinen uns ein wenig Rokoko. Das Finale endlich, ein Allegro in Fis-moll (Schluß in Fis-dur), ein tanzartiger Satz, zerfällt in zwei Theile, deren erster bis zum Eintritt der Paralleltonart recht ansprechend erfunden, deren zweiter aber leider sehr trivial ausgefallen ist. Aus dem ersten und dritten Satz dieses Konzertes gucken an sehr vielen Stellen entschieden die Physiognomien Chopin's und C. M. v. Weber's heraus.

Suite, für Pianoforte komponirt von Friedlich Kiel. op. 28. — Verlag von Schlesinger in Berlin.

v. Br. — Diese Arbeit *) wirkt schon dadurch erfreulich, daß aus ihr ein reiner künstlerischer Geist sprüht, dem das entsprechende Talent zur Seite steht und der, indem er seine Notenlinien füllt, nicht nur an das Publikum denkt, dem er zu gefallen wünscht. Vorliegende Suite besteht aus vier Sätzen: einer Sonate, einem Impromptu, Scherzo und Notturno, deren Werth wir genau in der absteigenden Linie bestimmen möchten, in welcher sie hier und im Notenhefte verzeichnet stehen. Ein fast durchaus vortreffliches Stück ist die Sonate (Allegro vivace, A-dur 3/4), in welcher sich ursprüngliche Begabung und tüchtigste Bildung, bei würdigem, das Ganze durchdringen dem Ernst vereinigt haben, um ein sehr anziehendes, ausdrucksvolles, lebendiges musikalisches Gemälde zu schaffen. Das Impromptu (Presto appassionato, A-moll 6/8) entwickelt sich mit freiem Zug und in zierlich geschwungenen Linien: ganz besonders müssen wir den Schluß des ersten Theiles (in der Dominante E-dur), der sich dann seinem Inhalte nach gegen den Schluß des zweiten Theiles hin in der Tonika (aber in Dur) wiederholt, hervorheben, denn in diesen zwölf Takten steckt eine Erfindung, wie sie nur immer einem wahrhaft künstlerischen Geist gelingen wird. Auch das kleine Intermezzo (Poco tranquillo, 3/4) ist sehr hübsch und dient in dem raschen Fluße der Komposition als wohlthuender Ruhepunkt. Viel unbedeutender erscheint uns das Scherzo, in welchem sich nur der feingearbeitete Trio-artige Satz in D-dur über das Niveau des Gewöhnlichen erhebt, und das Notturno, welches den Schluß der Serie bildet, ist für unseren Geschmack ein wenig zu sehr aus „Duft auf Ahnung" gewoben, wie sich einmal Jemand ausdrückte.

*) Vergl. das Urtheil eines andern geehrten Mitarbeiters über dieselbe in Nr. 27 der „Recensionen" d. J. S. 425. A. d. R.

Korrespondenz-Nachrichten.

F. Prag. (Repertoir. Novitäten. Gastspiele.) Seit einem Monat ist in dem Streben der neuen Direktion ein unverkennbarer Stillstand eingetreten. Noch immer hat sich kein feststehendes Repertoir gebildet, noch fehlen, namentlich in der Oper, viele Repräsentanten erster und zweiter Fächer, andererseits ist den sämmtlichen bisherigen Vorstellungen ein fleißiges Einstudieren, wie eine sorgfältige Ausstattung nicht abzusprechen. Von den wenigen Novitäten aus letzterer Zeit ist das Lustspiel „Unsere Alliirten" nach dem Französischen von Ida Görner zu nennen, eine recht unterhaltende, wiewohl etwas grobkörnige Arbeit; Charakter und Dialog sind darin weniger berücksichtigt. Dagegen ging ein Vorspiel von Benedix „Der Mädchen Waffen" spurlos vorüber. Endlich die dreiaktige Posse „Lokalsängerin und Postillon" von Friedrich Kaiser hatte nur einen getheilten Erfolg; manche komische Scenen gefielen, während einige unfeine Witze ablehnend behandelt wurden. Frl. Grün, ein bald beliebt gewordenes Mitglied der Posse, war als Lokalsängerin ganz am Platze und wirkte besonders durch das Postillonslied. — Die Oper ist über das unerquickliche Stadium der Debüts noch nicht hinausgekommen. Auf Frl. Kropp folgte Frl. Gelpke von Darmstadt, welche aber nur die Königin in den „Hugenotten" sang; ihre ganze Leistung hatte bei ihrer mangelhaften Koloratur einen geringen Erfolg. Das Gastspiel des Hrn. Schnorr v. Carolsfeld umfaßte fünf Partien: Manrico, Raoul (2 Mal), Melchthal, Tannhäuser und Masaniello. Organ, Gesangsbildung und Verständniß machen Hrn. Schnorr zu einem Sänger ersten Ranges; am glänzendsten entwickelte er seine Vorzüge als Raoul und Tannhäuser. Trotz seiner bedeutenden Erfolge übte er aber nur geringe Zugkraft aus, wie den überhaupt der Theaterbesuch durch die zahlreichen Gäste im čechischen Theater, jüngst der Geschwister Marchisio, etwas abgenommen hat. Als guter lyrischer Tenor repräsentirte sich Hr. Hacker aus Dessau und

fand als George Brown, Sever und Florestan Beifall. Das wichtigste Gastspiel der jetzigen Direktion ist das des Frl. Janauschek, welche als Medea und als Elisabeth im „Essex" das Publikum im Sturm eroberte. Die Künstlerin vereinigt eine seltene geniale Auffassung und detaillirte Darstellung mit bedeutenden Mitteln.

Kleine Chronik.

Karl v. Kaßianer, königl. hannöver'scher Hofschauspieler, seinerzeit ein beliebter Künstler, ist vor Kurzem in Pest verstorben. Er stammte aus einer geachteten Bürgerfamilie, welche ihren Stammbaum von dem steierischen Grafengeschlechte gleiches Namens ableitet. Sein Hauptfach waren Helden und Charakterrollen; doch mußte er schon vor nunmehr dreißig Jahren wegen einer Geistesstörung dem Bühnenerfolg entsagen und sich mit einer Pension des Königs von Hannover nach seiner Heimatstadt Pest zurückziehen. Hier betrat er noch einige Male aus Gefälligkeit das deutsche wie das ungarische Theater und lockte durch sein Erscheinen stets ein zahlreiches Publikum an. Seit mehreren Jahren indeß verlautete nichts mehr von dem einst gefeierten Künstler und in der stillen Zurückgezogenheit, in der er lebte, fand ihn auch der Tod.

In Wiesbaden hat Hr. Walter aus Wien sein Gastspiel am 26. Juni beschlossen; am 29. Döring aus Berlin das seine. Nach ihm begann seine Berliner Kunstgenossin, Fr. Frieb-Blumauer einen Gastrollencyclus. Die neuengagirte Koloratur-Sängerin Frl. Brenner aus Prag trat mit dem 1. Juli in ihr dortiges Engagement.

An Meyerbeer's Stelle hat die Akademie der schönen Künste in Paris am 25. Juni den Komponisten Verdi in Genua zu ihrem auswärtigen Mitgliede gewählt. Außer Verdi befanden sich die Namen der HH. Geefs, John Pye, Navez, Simonis und Gallait auf der Kandidatenliste.

In Florenz erzielte die Oper einer französischen Dame, Mme. Tarbé des Sablons, auf dem Theater della Pergola einen bedeutenden Erfolg. Das Werk heißt in der italienischen Uebersetzung: „I Batavi", ursprünglich: „Le Siége de Leyde."

Das Rossini-Theater in Madrid ist kürzlich unter ziemlich unglücklichem Stern eröffnet worden: bei der ersten Vorstellung versagte das Gas fast gänzlich — trotzdem, daß die königliche Familie zugegen war!

Lokales.

Eduard Hanslick befindet sich auch unter den früheren Mitarbeitern der „Presse", welche der Fahne des Hrn. Zang nicht länger zu folgen gesonnen sind und ein neues Blatt im großen Style gründen wollen. Wir bedauern diesen vorläufigen Ausfall einer so tüchtigen und liebenswürdigen Persönlichkeit aus der Wiener Journalistik aufrichtig; denn mag auch dem neuen Unternehmen die reichste Auswahl bewährter Kräfte zu Gebote stehen, so wird es doch zunächst eines besonderen Glückes bedürfen, um denselben in dem jungen Organ einen auch nur annähernd so großen Leserkreis und Einfluß zu sichern, wie sie ihn bisher besessen haben.

Im Carltheater haben Hr. und Frl. Kläger ihr Gastspiel als Montjoye und Cecile, und dann in den kleinen Stücken „Des Herrn Magisters Perücke", „Ein Kuß" und „Die Unglücklichen" fortgesetzt. — Frl. Müller ist nach ihrem erfolgreichen Berliner Gastspiel im „Ungeschliffenen Diamant" wieder aufgetreten. — Fr. Haller, geborne Zöllner, ein sehr verwendbares Mitglied des Carltheaters, früher auch an der Wien und in der Josefstadt engagirt, ist am 4. Juli gestorben.

Eine Todesfeier Meyerbeer's soll dem „Zwischen-Akt" zufolge, im Laufe der nächsten Woche mit einer „Musteraufführung" (?) der „Hugenotten" stattfinden. Zu diesem Zwecke soll der Chor durch die Eleven der Opernschule verstärkt, die Kostüme sollen neu angefertigt und die Dekorationen neu übermalt werden. Von einer entsprechenderen Inscenesetzung ist nicht die Rede: wir zweifeln auch keinen Augenblick, daß diese bei jener „Mustervorstellung" noch immer so „musterhaft" sein wird wie bisher.

Briefkasten. 2. — 8. Juli E H hier, X in München, "r" in Innsbruck, E. in Stockholm, HR in Mannheim: Erhalten — F. in Prag: Benützt — H. Th. R in Berlin: Bereits erledigt. Für das Weitere jetzt leider kein Raum

Pränumerations-Einladung.

Beim Quartalwechsel erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten der „Recensionen" zu baldmöglichster Erneuerung ihrer Pränumeration einzuladen, damit in der Zusendung des Blattes keine Störung eintrete. Die Pränumerations-Bedingungen sind am Kopfe des Blattes angegeben.

Gleichzeitig setzen wir das Publikum davon in Kenntniß, daß die Expedition, wegen geschäftlicher Veränderung der Firma G. Jägermayer, vom 1. Juli ab an die Buchhandlung des Hrn. **K. Czermak**, Schottengasse 6, übergangen ist und bitten wir demzufolge alle geschäftlichen Zusendungen, Bestellungen, Inserate für den „Anzeiger" u. dgl. an diese Adresse zu richten.

Die Redaktion der „Recensionen."

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 29.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

16. Juli. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Eckermann's Bühnen-Bearbeitung des zweiten Theiles von Goethe's „Faust". *)

Am Schluße der Saison 1855 hat die großherzogliche Hofbühne in Weimar (unter dem Intendanten Baron v. Beaulieu) den Versuch gemacht, den ersten Akt aus dem zweiten Theile von Goethe's „Faust"in Scene zu setzen und hat diesen Versuch gleich nach Eröffnung der folgenden Saison wiederholt.

Bei dem Umstande, daß die Inscenirung nach Eckermann's Bearbeitung geschah und zur Zufriedenheit des Publikums ausfiel, ferner mit Rücksicht darauf, daß von diesem Bühnenereigniß auswärtige Blätter kaum mit einigen Worten Notiz genommen, ist es wohl gestattet, nachträglich noch einmal etwas ausführlicher darauf zurückzukommen und einige interessante Auszüge aus dem Eckermann'schen Manuskripte mitzutheilen.

Bekanntlich hat der zweite Theil des Goethe'schen „Faust" als Dichtung überhaupt und insbesondere als dramatische Schöpfung seine vielen und leidenschaftlichen Gegner, die vor Allem in der Ansicht übereinstimmen, daß eine entsprechende Darstellung desselben auf der Bühne zu den Dingen der Unmöglichkeit gehöre, oder höchstens als gewagte Kuriosität hingenommen werden könne. Die lobenswerthen Versuche in Hamburg (nach Wollheim's Bearbeitung) und anderen Städten Deutschlands haben diese Ansicht nicht zum Schweigen gebracht, weil sie ja dem zweiten Theil des „Faust" nicht geben können, was ihm als einem Bühnenstücke vorerst eigen sein müßte: Einheit und Begrenzung der Handlung, Leidenschaft der Hauptperson, Konzentrirung des Interesses auf Eine und überall stark durchblickende Idee.

Trotz der Richtigkeit dieser und ähnlicher Ansichten bleibt der Reiz zur Verkörperung der wundersamen Dichtung doch noch immer vorhanden und wird sich stets auf diese oder jene Weise geltend zu machen suchen. Unter diesen Umständen nehme man denn auch die Sache nicht zu rigoros und lasse die Versuche als Versuche gelten, namentlich wenn sie den Stempel der Pietät gegen den großen Dichter tragen, auf ein richtiges Maß zurückgeführt und mit einem gewissen Aufwand von Geist und äußeren Mitteln gemacht werden.

Eckermann hat meines Erachtens wohl gethan, seinen Versuch einer Bearbeitung auf den ersten Akt zu beschränken. Indem er diesen mit dem besonderen Titel „Faust am Hofe des Kaisers" versah, ihn in drei Abtheilungen brachte, von denen jede den Schwerpunkt einer selbständigen Idee in sich trug, näherte er das Ganze zur Noth den Anforderungen, welche man an ein Bühnenstück zu machen pflegt, die Handlung wurde einheitlich und auch für die Fassungskraft des gewöhnlichen Theaterbesuchers verständlich gemacht, dem Pomp und den Zauberstücken der Scenerie konnte Raum gegeben werden, so daß der Zuschauer durch die Fülle schöner Bilder für manches Unbegreifliche in der Handlung entschädigt ward. Und so kam es denn auch, daß man von Seite des Publikums der ersten und zweiten Vorstellung dieser Faustpartie, deren Scenenfolge wir kurz skizziren wollen, mit freundlicher Aufmerksamkeit folgte.

*) Aus Josef Rank's empfehlenswerthem Büchelchen „Aus meinen Wandertagen", Wien und Leipzig 1864, S. 116 ff.

Beim Emporgehen des Vorhangs sehen wir Faust, der Angabe des Dichters gemäß, in einer anmuthigen Gegend auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig Schlaf suchend; Dämmerung ist ringsumher, ein Geisterkreis fächelt dem Schlummer suchenden Kühlung zu und singt, von Ariel geleitet, bald einzeln, bald im Chore ernste und liebliche Weisen. Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne, Faust erhebt sich und spricht seinen Monolog, der an Frische, Lieblichkeit und Schilderei einzig in seiner Art ist; die Sonne erscheint und Faust, der mit wachsender Theilnahme ihrem Aufgang gefolgt ist, muß sich — „leider schon geblendet" — von ihr wenden und zieht es vor, dem später erscheinenden Regenbogen seine Betrachtung zu widmen; denn

Der spiegelt ab das menschliche Bestreben,
Ihm sinne nach und Du begreifst genauer:
Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben.

In Eckermann's Manuskripte findet sich zu dieser Scene eine erklärende Bemerkung, die erwähnt zu werden verdient. „Das gewaltige Licht, das Faust blendet", heißt es, „erinnert ihn an das Feuermeer der Leidenschaften. Und wie er selbst der Scene den Rücken zuwendet, sich aber von dem gemilderten Widerschein, als Farbe des Regenbogens, erquickt fühlt, so findet er darin die Lehre, daß es dem Glücke des Menschen angemessen sei, wenn er überwältigende Leidenschaften der Liebe und des Hasses hinter sich thue und dagegen in ruhiger Betrachtung und mäßigem Mitgenuß sein Leben suche".

In Goethe's Dichtung folgt nun auf den Monolog sofort die Scene der kaiserlichen Pfalz; im Saale des Thrones erwartet der Staatsrath den Kaiser. Dies gibt für die Bühne einen zu empfindlichen Sprung, und Eckermannn fühlte sehr wohl, daß hier etwas geschehen müsse, um den Uebergang durch eine Mittelscene passender zu machen, daher dichtete er mit ziemlichem Geschick ganz in Goethe's Denk- und Sprachweise einen Auftritt zwischen Faust und Mephisto, den ich am Schluße dieser Zeilen seiner Merkwürdigkeit wegen folgen lasse.

Nach diesem Auftritte nun werden wir in die kaiserliche Pfalz versetzt und sind Zeugen einer Sitzung des Staatsraths, in welcher die ewigen Sorgen der Politik über Wirren, Verfall der Sitten, Geldmangel und Kriegsnöthe des Kaisers in trefflich naiven und ergreifenden Kernworten dargelegt werden. Mephisto hat als Schalk bereits Platz am Throne gefunden und weiß sein Amt in drastischer Weise auszufüllen. Das Ende vom Liede ist: wo nehmen wir Geld her! Geld ist das erste und dringendste Bedürfniß, und Mephisto versäumt nicht, als Einbläser des Astrologen, auf glänzende Weise Abhilfe zu versprechen, nur läßt er zum Schluß ein festes Vertrauen empfehlen — denn:

Wer Wunder hofft, der stärke seinen Glauben!

Damit gibt sich auch der Kaiser schließlich zufrieden und hebt die Sitzung mit folgenden Worten auf:

So sei die Zeit in Fröhlichkeit verthan!
Und ganz erwünscht kommt Aschermittwoch an.
Indessen feiern wir, auf jeden Fall,
Nur lustiger das wilde Karneval.

Mephisto schließt mit einigen Worten den ersten Akt. — Der zweite Akt besteht ausschließlich aus dem Mummenschanz, der auch wirklich, ganz ausgezeichnet in Scene gesetzt, eine Reihe überraschender Bilder vor Augen führt. Man gibt sich mit Behagen dem sich fort und fort entfaltenden Schauspiele eines „lustigen und wilden" Karnevals hin und hat zugleich das Vergnügen, durch den Theaterzettel zu erfahren, daß Se. Majestät der Kaiser als großer Pan, Faust als Plutus, Mephistopheles als Geiz, Marschalk als Herold die Narreteien mitmachen.

Ein wichtiger Theil des Mummenschanzes wird der Schöpfung des Papiergeldes gewidmet, und es ist höchst ergötzlich, diese gewaltige Macht der neuen Zeit im Schooße eines Karnevaltumultes entstehen zu sehen.

Die verkleideten Minister nähern sich nämlich während der allgemeinen Lust dem Kaiser und reichen ihm ein rothes Portefeuille mit der unterthänigsten Bitte:

Gewähre Dir das hohe Festvergnügen,
Des Volkes Heil mit wenig Federzügen.

Der Kaiser, wohlgelaunt und die Wirkung seines Namenszuges nicht ahnend, willfahrt der Bitte — worauf die Deputation, den Polonius-Kanzler an der Spitze, sich mit wahrem Schalksvergnügen aus dem Staube machen und durch Tausendkünstler das Werthpapier dieselbe Nacht noch drauf los vertausendfachen lassen. Am nächsten Morgen sind denn auch die drängendsten Schulden gezahlt und der Marschalk referirt dem Kaiser:

Rechnung für Rechnung ist berichtigt,
Die Wucherklauen sind beschwichtigt,
Los bin ich solcher Höllenpein!

Worauf der Heermeister erscheint und den Bericht ergänzt:

Abschläglich ist der Sold entrichtet,
Das ganze Heer auf's Neu' verpflichtet,
Der Landsknecht fühlt sich frisches Blut,
Und Wirth und Dirnen haben's gut.

Der Kaiser begriff das Alles nicht, bis der alte Kanzler vortritt und von dem Geldzettel herunterliest:

Zu wissen sei es jedem, der's begehrt:
Der Zettel hier ist tausend Kronen werth.
Ihm liegt gesichert, als gewisses Pfand,
Unzahl vergrabenen Gut's im Kaiserland.
Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz,
Sogleich gehoben, diene zum Ersatz.

Der Kaiser ist außer sich und „ahnet Frevel, ungeheuren Trug!“ Aber man erinnert ihn an seine Unterschrift während des Mummenschanzes und macht ihm das große Glück, das er Jedermann bereitet, begreiflich. „Das Alphabet“ — so heißt es zum Schluß —

„Das Alphabet ist nun erst überzählig,
In diesem Zeichen wird nun jeder selig!“

Der Kaiser sucht sich in Geduld zu fassen und ergibt sich in das fait accompli mit den Worten:

„So sehr mich's wundert, muß ich's gelten lassen“.

Eckermann hat für die Inscenirung des Mummenschanzes die trefflichsten Winke hinterlassen und durch scharfsinnige Studien des Dichterwerkes auch zur Aufklärung mancher Stelle und Charakterrolle beigetragen. Zum Beweise dessen diene z. B. die Bemerkung, welche er über den Knabe-Lenker im Festaufzuge macht:

„Man möchte darin einen Widerspruch finden, daß der Dichter den Euphorion schon jetzt in der Maske des Knabe-Lenker erscheinen läßt, da er doch als Sohn von Faust und Helena noch nicht geboren ist. Hierauf ist aber zu sagen, daß der Euphorion kein menschliches, sondern ein allegorisches Wesen ist. Er ist nichts weiter als ein Begriff, es ist in ihm die Poesie personifizirt, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist. Derselbe Geist, dem es später beliebt, Euphorion zu sein, erscheint jetzt als Knabe-Lenker und er ist darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können“.

Den dritten Aufzug bildet die Scene im „Lustgarten“ des Kaisers, ferner die Unterredung zwischen Faust und Mephisto, in Folge deren ersterer zu den „Müttern“ hinabsteigt; ferner die Scenen bei Hof, welche dem Schauspiel vorhergehen, und zum Schluß die Erscheinung des Paris und der Helena im Schauspiel.

Auch für eine würdige Darstellung dieser Scene war gesorgt, und es verdient erwähnt zu werden, daß die äußerst schwierige Partie des Schauspiels im Schauspiel glücklich überwunden wurde. Denn es ist keine Kleinigkeit, die allegorischen Figuren im Hintergrunde ihre pathetischen Redeweisen und ihre wunderlich schwungvollen Geberden ohne Anstoß vollführen zu lassen, während der versammelte Hof und namentlich die Hofdamen ihre naiven und saftigen Scherze zum Besten geben.

Eckermann's Bearbeitung enthält auch über die „Mütter“ dieses Aktes eine Bemerkung, die hier ihre Stelle zu finden verdient. „Seit dem Erscheinen des zweiten Theiles von „Faust“ sagt er, haben sich Gelehrte und Ungelehrte die Köpfe zerbrochen, was man sich unter den Müttern, diesen bisher nie genannten Wesen, eigentlich zu denken habe. Es sind verschiedene Meinungen darüber zu Tage gekommen, manche wunderlich genug, aber keine genügend. Daß im griechischen Alterthum von Müttern, als Gottheiten die Rede gewesen, hat Goethe bei Plutarch gefunden; allein ihr eigentliches Wesen und Wirken, ihre Umgebung und ihr Aufenthalt ist eine Schöpfung seines eigenen Geistes. Denken wir den ungeheuren Weltkörper unserer Erde im Innern als leeren Raum, so daß man Hunderte von Meilen in einer Richtung darin fortzustreben vermöchte, ohne auf etwas Körperliches zu stoßen, so wäre dieses der Aufenthalt jener unbekannten Göttinnen, zu denen Faust hinabgeht. Sie leben gleichsam außer allem Ort, denn es ist nichts Festes, das sie in einiger Nähe umgibt; auch leben sie außer der Zeit, denn es leuchtet ihnen kein Gestirn, welches auf- oder unterginge und den Wechsel von Tag und Nacht andeutete. So in ewiger Dämmerung und Einsamkeit beharrend, sind die Mütter schaffende Wesen, von denen Alles ausgeht, was auf der Oberfläche der Erde Gestalt und Leben hat. Was zu athmen aufgehört hat, geht als geistige Natur zu ihnen zurück, und sie bewahren es, bis es wieder Gelegenheit findet, in ein Neues dahin zu treten. Alle Seelen und Formen von Dem, was einst war und künftig sein wird, schweifen in dem endlosen Raum ihres Aufenthaltes wolkenartig hin und her; sie umgeben die Mütter und der Magier muß also in ihr Reich gehen, wenn er durch die Macht seiner Kunst über die Form eines Wesens Gewalt haben und ein früheres Geschöpf zu einem Scheinleben hervorrufen will. Die ewige Metamorphose des irdischen Daseins

und Wachsens, des Zerstörens und Wiederbildens ist also der Mütter nie aufhörende Beschäftigung. Und wie nun bei Allem, was auf Erden durch Fortzeugung ein neues Leben erhält, das Weibliche hauptsächlich wirksam ist, so mögen jene schaffenden Gottheiten mit Recht weiblich gedacht und es mag der ehrwürdige Name Mütter ihnen nicht ohne Grund beigelegt werden. Freilich ist dieses Alles nur eine poetische Schöpfung, allein der beschränkte Mensch vermag nicht viel weiter zu dringen, und er ist zufrieden, etwas zu finden, wobei er sich beruhigen möchte. Wir sehen auf Erden Erscheinungen und empfinden Wirkungen, von denen wir nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen. Wir schließen auf einen geistigen Urquell, auf ein Göttliches, wofür wir keinen Begriff und keinen Ausdruck haben und was wir zu uns herabziehen und anthropomorphisiren müssen, um unsere dunkeln Ahnungen einigermaßen zu verkörpern und faßlich zu machen. So sind alle Mythen entstanden, die von Jahrhundert zu Jahrhundert in den Völkern fortleben, und ebenso die von Goethe, die wenigstens den Schein einiger Naturwahrheit hat, und die wohl den besten gleichzustellen sein dürfte, die je gedacht worden".

Die Musik zu diesem ersten Akt des zweiten Theils von „Faust" ist von Karl Eberwein, pensionirtem Kapellmeister in Weimar. Eberwein hat schon mit Goethe und Zelter viel verkehrt über die musikalische Zugabe zu dem zweiten Theil des „Faust", ohne sich zu der Komposition derselben sobald entschließen zu können. Kein Wunder auch, da ein solches Unternehmen ein tiefes Verständniß der Dichtung und eine Mannigfaltigkeit und Gewalt der musikalischen Schöpfung voraussetzt, wie sie vielleicht ein Beethoven nur genügend besaß. Eberwein hat indessen durch Fleiß, Ausdauer und Zusammenfassen seiner besten Kraft die Aufgabe jedenfalls ernstlich zu lösen gesucht und verdient für manche gelungene Partie gerechte Anerkennung.

Schließlich nun die erwähnte Scene zwischen Faust und Mephisto, welche Eckermann, mit eigenthümlichem Geschick an Goethe's Art und Weise hintastend, verfaßt und in den ersten Akt des Stückes eingeschaltet hat. — Faust ist erwacht und hat, wie erwähnt, seinen langen und herrlichen Monolog gesprochen, — da erscheint nun

Mephisto (herankommend, umherspürend).

Was wäre nun des strengen Herrn Belieben?

Faust.

Du hast Dich lang umhergetrieben.

Mephistopheles.

Die holde Nacht, die einz'ge Zeit zu Thaten,
Die schwache Sterbliche in Schlaf verlieren,
Sie ist auch diesmal mir gerathen,
Um dies und jenes zu vollführen.
Ich habe fern bis an des Meeres Wogen
Und hin und her das weite Land durchzogen,
Da gab es denn in mancherlei Bezirken,
Hier dies, dort jenes zu bewirken
Zu beß'rem Aufschwung edler Seelen.
Soll ich Dir etwa dies und das erzählen?

Faust.

Verschone mich, ich mag davon nichts hören!
Ich hasse Dich und Dein Begehren,
Ich kenne ganz die Richtung Deiner Macht.
Gewiß! wie Du seit vielen tausend Jahren
Mit dem Geschick der Sterblichen verfahren,
So triebst Du es auch diese Nacht.
Ward irgendwo ein junges Weib verführt,
Ein Jüngling um sein beff'res Selbst betrogen,
Des Aufruhrs Flamme tückisch angeschürt
Und Stadt und Schloß ein Raub der Feuerwogen;
Floß irgendwo in mitternächt'ger Stunde
Ein edles Blut aus falschen Dolches Wunde;
So kann man, ohne mehr zu wissen,
Getrost auf Dich und Deine Thaten schließen.

Mephistopheles.

Du warst indeß, wie ich vernommen,
Umgeben von der Schaar der Frommen,
Sie waren hübsch, man muß gesteh'n,
Besonders wie sie sich im Tanze dreh'n.
Sie schienen ganz nach Deiner Laune,
Es waren Blonde, waren Braune,
Und alle liebevoll um dich bemüht.
Auf blum'gen Rasen war Dir weich gebettet,
Mit Blumen warst Du angekettet,
Ach! und sie sangen welch' erbaulich Lied! —
Du warst wohl ganz in süßen Traum verloren?
Du weißt wohl kaum, wie Dir gescheh'n?
Du hast wohl nichts von alle dem geseh'n?
Allein gesteh': Du bist wie neu geboren!
Du fühlest neues Leben, neue Stärke!

Faust.

Ich fühle Kraft zu jedem guten Werke. —
Sei das Vergangene hinter mir gethan!
Was ich erduldet, sei vergessen,
Verschmerzet jedes Glück, das ich besessen,
Betret' ich nun die neue höh're Bahn.

Mephistopheles.

Ich denke gern vergang'ner Zeit.
Ich kenn' ein Lied und werd' es treu erfüllen:
„Laß' in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glüh'nde Leidenschaften stillen!" —

Nicht wahr? es ging' in diesem Ton.
Sei ohne Furcht, ich werd' es nie vergessen,
Dein ganzes Glück, so wie Du es besessen,
Es blüh't noch irgendwo, wir finden's schon.

Faust.

Scheinst Du doch blos zur Qual mir beigegeben. —
Mein bess'res Selbst, mein höh'res Streben
Wird nie von Dir begriffen und gefaßt.
Ich hab' erprobt, was Du gewährest; —
Doch durch Vergang'nes längst belehret,
Ist Deine Leitung mir fortan verhaßt.
Zu Hexenküchen, wüsten Brockenscenen,
Zu Trinkgelagen, junger Mädchen Brust
Und dunkler Sinne ähnlich wildem Wust
Werd' ich hinfort mich nie bequemen.
Das sei zerissen mit den Sohlen,
Wir wollen das nicht wiederholen.

Mephistopheles.

Da hältst Du wohl Dein Leben für verloren?
Wie schade! daß Du nicht zum Thron geboren.

Faust.

Wenn auch nicht das, doch will ich Dir gesteh'n,
Daß ich was Aehnliches im Sinne trage.
Die Thaten, die vom Throne aus gescheh'n,
Sie sind im Volk nur eine dunkle Sage,
Der Glocke ähnlich, die man hört,
Vom inner'n Trieb und Wirken unbelehrt.

Mephistopheles.

So geht Dein Trachten nach der Kön'ge Tischen,
Ganz nah' zu seh'n, wie sich die Karten mischen?

Faust.

Ein müßig Zuseh'n wird mir nie genügen.
Mitwirkend mich den Ersten anzufügen,
Das wäre so nach meinem Plan,
Es knüpfen wohl sich große Folgen d'ran.
Doch was ich denke, wie dies kann geschehen,
Wohin zunächst beschlossen ist zu gehen,
Verberg' ich noch in meiner Seele.
Komm' und vollbringe, was ich Dir befehle. (ab.)

Mephistopheles.

Als wüß't ich nicht, was er im Schilde hat!
Er fühlt sich wundergroß und wunderweise!
Auf g'radem Weg geht's nach der Kaiserstadt! —
Ich wünsch' ihm Glück zu dieser neuen Reise...

Musikalische Literatur.

„Beethoven's Leben" von Ludwig Nohl. Erster Band: „Die Jugend". 1770—92. Wien, Hermann Markgraf, 1864.

F. G. — Eine neue Biographie Beethoven's wird in Betracht der insgesammt unzulänglichen Werke über das Leben des Meisters immerhin mit freudigem Interesse begrüßt werden, und so ging denn auch Referent von dieser angenehmen Stimmung beseelt an die Lektüre des Nohl'schen Werkes. Leider sah er seine Hoffnung bald schwinden, und das freudige Interesse mußte einer etwas verdrießlichen Langweile das Feld räumen. Es sei gerne zugegeben, daß Nohl so manche schätzenswerthe Beiträge für eine künftige Geschichte der deutschen Theater und Kapellen aus älteren Zeitschriften, Theaterkalendern u. s. w. wieder an das Licht gefördert hat; allein dieser Vorzug reicht Uebelständen gegenüber, welche den Kern der Sache betreffen, nicht aus, um den ungünstigen Eindruck des Ganzen zu paralysiren. Vor allen Dingen hätte sich der Verfasser, der den Ausspruch Cicero's: „Nihil est in historia pura et illustri brevitate dulcius" vielleicht als einen überwundenen Standpunkt betrachtet, strenger an seine eigentliche Aufgabe halten sollen, statt sich in den ausschweifendsten Digressionen zu ergehen; sodann hätte er viel mehr Thatsächliches aus Beethoven's Leben bringen müssen, oder wofern dieß — wie es den Anschein hat — nicht möglich war, sich begnügen sollen, statt eines Bandes von 442 Seiten etwa zwei Bogen zu schreiben. Auf diesem Raume würde sicher alles Wesentliche Platz gefunden haben, da das Werk mit wenigen Ausnahmen *) über die Jugenderlebnisse Beethoven's nicht mehr enthält als der erste Bogen des A. B. Marx'schen Werkes („L. v. Beethoven Leben und Schaffen".) In der That waren auch für beide Biographen die hauptsächlichsten Quellen ganz dieselben, nämlich Schindler's „Biographie von L. v. Beethoven", das Fischhoff'sche Manuskript und vor Allem die „biographischen Notizen" von Wegeler und Ries. Wirklich Neues, das für die Lebensgeschichte Beethoven's als wichtig im strengsten Sinne des Wortes zu bezeichnen wäre, findet sich demnach so gut wie nichts vor.

So spärlich zugemessenem Stoffe gegenüber ist Weitschweifigkeit doppelt schlimm am Platze. Der Verfasser scheint dieß selbst gefühlt zu haben und er sucht sich deshalb (Kapitel II, Anm. 1) durch eine Stelle aus Goethe's Vorwort zu „Wahrheit und Dichtung" zu rechtfertigen, wonach die Hauptaufgabe der Biographie die zu sein scheine, „den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, — — wie er sich eine Welt- und Menschen-Ansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist,

*) Dahin ist namentlich ein der „Revue britannique" von 1861 entnommener, bisher wenig bekannter Brief Beethoven's an Dr. Schade in Augsburg zu rechnen und drei Aktenstücke, welche dem Verfasser von Hrn. geh. Archivrath Lacomblet aus dem Düsseldorfer Provinzial-Archive mitgetheilt wurden.

wieder nach außen abgespiegelt". Ueber die Richtigkeit dieses Satzes an sich waren die Gelehrten wohl schon vor Goethe einig, ob jedoch die Art und Weise, wie ihn Nohl zur Geltung zu bringen sucht, als wünschenswerth anzusehen ist, darüber werden die Stimmen mindestens getheilt sein.

Referent wenigstens kann es nicht gut heißen, wenn die prädestinirte Hauptperson des Buches zur winzigen Staffage herabsinkt, während das lediglich zu historischem Hintergrunde brauchbare Material sich weit über Gebühr breit macht. Diese Sucht, sich in Detail-Schilderungen zu ergehen, bei dem gleichzeitigen Bestreben, schließlich doch wieder — so gut es eben geht — an das Hauptthema anzuknüpfen, verführt den Verfasser sogar, unzureichende Nachrichten durch rein subjektives Dafürhalten zu ergänzen.

Daß bei dieser Art von Darstellung der Verfasser mit eigener Hand seine Leser dezimirte, ist sehr zu fürchten; denn wer sich überhaupt um eine auf drei starke Oktav-Bände berechnete Biographie Beethoven's bekümmert, von dem ist wohl vorauszusetzen, daß er von dem, was Nohl in ermüdender Redseligkeit aus Kultur-, Kunst-, Literatur- und allen möglichen sonstigen Geschichten anführt, schon längst hinreichend unterrichtet ist und deßhalb ein Buch, aus welchem ihm von jeder Seite ein „Meidinger" entgegenlächelt, alsbald zur Seite legen wird.

Ein weiterer Fehler des Werkes ist sein übergroßer Reichthum an ästhetisirenden Partien. Daß sich diese gerade nicht immer durch Klarheit und Neuheit hervorthun, daß so manches Schiefe mitunterläuft, ist nur von geringem Belange gegen den weit größeren Uebelstand, daß die ohnehin auf äußerst schwachen Füßen ruhende Disposition hiedurch unrettbar über den Haufen geworfen wird, um an ihre Stelle in kaleidoskopartigem Wechsel ein buntes Durcheinander von Bildern und Bildchen treten zu lassen.

Auch an schöngeistigen Phrasen im Geschmacke Heribert Rau's ist kein Mangel.

Wenn endlich auch der Styl seine Mängel aufzuweisen hat, so ist dies nur gewissermaßen die nothwendige Folge der tiefer liegenden Gebrechen. Die schon oben erwähnte Redseligkeit artet zuweilen so sehr aus, daß man auf die Meinung gerathen könnte, der Verfasser suche absichtlich den parallelismus membrorum der Hebräer nachzuahmen. Störend ist auch die allzugroße Bilder-Anhäufung, wodurch der Darstellung der Charakter des Unruhigen aufgeprägt und nur allzuleicht Schwulst und Unklarheit erzeugt wird. Das Schlimmste jedoch ist unseres Erachtens, daß der Verfasser der unglückseligen Manier verfallen ist, das Ganze so reich wie möglich mit witzelnden Bemerkungen und burschikosen, wie nicht selten auch trivialen Redewendungen zu durchwürzen.

Als Beleg dafür, daß die aufgeführten Mißstände nicht blos als Ausgeburten einer schwarzgalligen Recensenten-Phantasie, sondern als in Wirklichkeit vorhanden zu beklagen sind, wollen wir es versuchen, in möglichster Kürze den Inhalt des Buches nebst einigen wörtlichen Auszügen mitzutheilen.

Das erste Kapitel beginnt mit einer Schilderung des germanischen Charakters im Allgemeinen.

S. 6. „Alle jene bezeichnende Art des Deutschen, die durchaus idealistische Auffassung der Welt, wobei der Geist, der ewige, sich der irdischen Hülle gewissermaßen schämt und dann doch in jedem passenden Moment wieder mit der Nase darauf gestoßen wird, daß er des Körpers nicht entrathen kann, — all jene zurückdämmende Verachtung der sinnlichen Regungen" (und so ohne Punkt beinahe anderthalb Seiten fort!) „all diese Züge werden wir auch als entscheidende Charaktereigenthümlichkeiten in Beethoven und als Besonderheiten seiner Werke wiederfinden".

S. 10. „Alle diese deutschen Helden-Tugenden und — Untugenden werden uns in hundert Zügen auf unserer Wanderung durch das Leben und die Thaten des großen Mannes begegnen, und wir, wir werden uns dann nicht verwundern — — — weil wir wissen, daß eine wirkliche Individualität eben nur aus dieser vielseitigen Mischung menschlicher Kräfte und Triebe erwächst, und wenn sie eine wirklich bedeutende ist, auch versteht, das Gerölle der Unebenheiten und Eigenheiten mit der Stärke des schaffenden Lebensstromes in's Meer der endlichen Ausgleichung hinabzuschwemmen".

Hierauf wird der Charakter der Bewohner des nordwestlichen Deutschlands im Besondern abgehandelt, und wie sich der Westphale vom Rheinländer unterscheide:

S. 16. „Während Westphalen sich weder durch allgemeine Kultur, noch besondere geistige Thaten hervorhob, ja in seiner Geschichte kaum einen einzigen Mann aufzuweisen hat, durch den in geistigen Dingen dem Vaterlande merklich weiter geholfen wäre, erzeugten die Rheinlande solche schöpferische — Geister in jedem Fache und in ununterbrochener Reihe — —!"

Gleich auf der nächsten Seite jedoch meint der Verfasser:

„Lebt in Westphalen mehr Herz und Kopf, so findet am Rheine die Einbildungskraft mehr Thätigkeit".

S. 19 u. f., da von den rheinischen Festen die Rede ist, zu deren Fröhlichkeit auch der Wein beitrage, heißt es vom Rheinwein:

„Ja dieser Wein ist von allen, die die Erde trägt, der edelste zu nennen, weil er die edelsten Theile des sinnlichen Menschen erregt. Denn während das südliche Getränk vorzugs-

weise auf das vegetabilische Leben einwirkt, also im Grunde nur ein Nahrungsmittel ist, erregt der Wein des Rheins die feinsten Nerven — — — Und mögen die Romanen ihn unreif nennen, diesen Wein, — die Hitze, die ihn zeitigt, ist groß genug, um das ätherische Oel zu erzeugen, das ihm Duft und Poesie gewährt, und doch nicht so groß, daß eben dieses Feinste wieder verkoche. Nur das Bouquet macht den Wein edel — —. Der Rheinländer liebt den Genuß des Weins; er trinkt ihn, um zu genießen, und zwar so lange es ihm schmeckt, nicht bloß bis der Durst gelöscht ist. Das wäre blos thierisches Genügen. Der Rheinländer trinkt, um zu trinken, aus Lust an dem edlen Naß — — —. Er ist der Erfinder der Table d'hôte, und man sitzt da keineswegs stumm zu Tische wie das liebe Vieh (!), das am Fressen genug hat, sondern heitere Reden, Witz und Laune würzen das Mahl wie den Wein".

Wenn etwa der eine oder andere unserer Leser glauben wollte, daß in den hier ausgelassenen (mit Gedankenstrichen angezeigten) Stellen von Beethoven die Rede sei, so würde er sehr irren. Es ist auch wirklich so besser.

Das zweite Kapitel beginnt S. 22 mit folgendem, gerade nicht durch Neuheit imponirendem Axiom:

„Das höchste Ziel alles menschlichen Bestrebens ist, den Einzelnen zu einem freien, sich selbst bestimmenden Wesen zu machen. — — Der Staat hat nicht wie ein Nachtwächter dem Bürger bloß seine materielle Existenz zu sichern, sondern vor Allem seine höhere Entwicklung, die Ausbildung seiner edelsten Kräfte, seiner menschlichen Vorzüge zu bewirken oder doch zu ermöglichen".

Hierauf wird von den Wandlungen gesprochen, welche Deutschland in politischer Beziehung vom Mittelalter bis in das achtzehnte Jahrhundert erlitten hat. S. 27 erzählt Nohl (nach dem Berichte Schindler's), daß sich Beethoven eifrig mit politischer Lektüre befaßt habe. Hieraus wird Veranlassung genommen, eine kurze Schilderung der politischen Zustände vor der ersten französischen Revolution einzuflechten, wobei wir unter Anderm S. 28 erfahren, daß „ein rücksichtslos energischer Louis XIV. das „L'état c'est moi!" einmal bestimmt und frech ausgesprochen" habe, und S. 30 in gesperrter Schrift, daß „der Mensch nur sittlich ist, wenn er frei ist".

S. 33—36 handelt von Bach, Händel, Lessing, vom Einfluße der Theologie, von der Herrschaft der Frauen und davon, daß Mozart und Goethe dem vorigen Jahrhundert angehören. S. 37 und 38 verbreiten sich über Voltaire und die Encyklopädisten, über Leibnitz, Lessing und Kant.

„Auch diese Männer räumten mannlich auf im Unrath der Zeit — —. Die Partie der Begeisterung aber für ideale Dinge übernahm der edle, tiefsinnig schwärmerische Klopstock — —".

Auf S. 39 und 40 wird Goethe's Wirksamkeit als Minister und die Unabhängigkeits-Erklärung Amerika's besprochen und nach einem fast seitenlangen Citate aus Scherr's „Blücher" fährt Nohl fort: „Doch eilen wir nicht zu weit voraus — —" (!!)

Seite 41 erzählt vom alten Fritz, und daß in jener Zeit „Emilia Galotti", „Minna von Barnhelm", „Götz", „Werther", „Nathan", „Egmont" und die „Räuber" erschienen seien, Gluck seine antiken Musikdramen und Mozart seine „Entführung", „Figaro" und „Don Juan" geschrieben. Auf S. 42 sind Goethe's „Faust" und die „Zauberflöte" die wichtigsten Thema's, worauf das Kapitel mit folgendem Passus schließt:

„Nur in der Jugend gewinnen wir eine Ahnung von dem, was man den Geist der Zeit nennt. — — — So werden wir auch bei Beethoven finden, daß nur die letzten Resultate aller geistigen Bestrebungen des vorigen Jahrhunderts bei ihm eigentlichen Eingang fanden, aber daß er eben dadurch der größte Fortschrittsmann des Jahrhunderts wurde".

Das dritte Kapitel enthält (S. 44) nach einigen Erörterungen, weßhalb es „eine durchaus natürliche Erscheinung, daß die meisten großen Künstler in den alten Kulturstädten geboren werden", von S. 46—58 eine kurze Spezial-Geschichte der Stadt Bonn und eine ziemlich ausführliche Schilderung der Regierung und der Reformbestrebungen des Kurfürsten Max Friedrich und seines Ministers Belderbusch, und von S. 59—67 Geschichtliches und Statistisches über Theater und Kapelle des Kurfürsten. S. 68 bringt Einiges über die damaligen Dilettanten Bonn's und S. 69 — den Schluß des Kapitels.

Endlich gelangen wir mit Beginn des vierten Kapitels (70) zum — Großvater Beethoven's und S. 83 zu dem Zeitpunkt, wo der junge Beethoven Christian Gottlob Neefe's Schüler wird. Sofort schickt sich der Verfasser an, eine Biographie Neefe's zu geben, jedoch nicht ohne (S. 85) einige kunstgeschichtliche Rückblicke auf „die Berliner Zöglinge der Bach'schen Schule" zu werfen, auf Agricola, Kirnberger und — man traut seinen Augen kaum — auf Quanz!! Selbst das Bernsdorf'sche Musik-Lexikon hätte, was gewiß viel sagen will, den Verfasser eines Besseren belehren können.

Ueber Homilius, Graun und Hasse gelangen wir nun wohl zu Neefe? Keineswegs! Vorerst sind wir nur bis zu Neefe's Lehrer, Johann Adam Hiller, gediehen, und erst S. 87, nachdem noch Einiges über Phil. Em. Bach geredet wurde, kommt der Verfasser

wieder auf Neefe sen. zu sprechen. Von S. 91—96 wird die erste (von Neefe ausgehende) öffentliche Erwähnung des jungen Beethoven und die Herausgabe seiner Jugendwerke mitgetheilt.

S. 97 beginnt das fünfte Kapitel mit einigen Betrachtungen über J. S. Bach. — — Doch unsern Lesern wird es nicht schwer fallen, aus dem Bisherigen auf das Uebrige zu schließen. Referent begnügt sich deßhalb, nur noch einige für das Buch besonders charakteristische Stellen auszuziehen.

Nach der Ansicht des Verfassers sind die dramatischen Leistungen der Großmann'schen Gesellschaft als ein Hauptmotiv der nachmaligen musikalischen Leistungen Beethoven's zu betrachten, und den Beweis hiefür gibt Nohl mit folgenden Worten:

„Freilich besitzen wir keine Nachricht darüber, ob und welche Stücke Beethoven damals wirklich sah. Aber wird er außen geblieben sein, wenn ein ordentliches Stück gegeben wurde? Auch wirkte ja sein Vater, der Hoftenorist, jeweilen mit und es ist möglich, daß selbst der Sohn, wie es uns vom Jahre 1789 ausdrücklich berichtet wird, auch bereits als Knabe an der Bratsche spielte — —". (S. 133).

Folgende Goethe und Mozart betreffende Stelle (auf S. 189) darf schon ihrer Neuheit halber nicht mit Stillschweigen übergangen werden:

„Beide Deutsche von Geburt, fand der eine im Norden das Land seiner Verheißung, der andere im Südosten, und die Mischung jener Lande mit fremden Elementen gab beiden ihre besondere Richtung und Färbung".

S. 235 wirft Nohl die Frage auf, ob Beethoven bei Mozart's Tode geweint habe und beantwortet sie:

„Gewiß rührte auch sein stolzes Herz, das stolzeste, das die Welt je gesehen, der frühe Hingang dieses liebenswürdigsten aller Künstler, die je gelebt, und keiner mochte so sehr wie Beethoven fühlen, was in ihm verloren und was er selbst fortan zu thun habe".

Gehören derartige Radotagen in ein biographisches Werk, oder in Romane für Leihbibliotheken? — So heißt es auch S. 257, da von Beethoven's Herzensangelegenheiten die Rede ist:

„Das ist ja der köstliche Gewinn dieser zarten Regungen, daß sie, selbst nicht erwiedert, sich zu einer Macht verkörpern, die uns unser eigenes Innere stets in seiner Reinheit wach erhält. Die erste Jugendliebe wird in Wahrheit unser besseres Selbst".

S. 306 wird folgendes, der Schneiderei entlehnte Bild auf Beethoven's Unterrichtsgang angewendet:

„Daß ihm — — der kleine bucklige Herr (Neefe) — — nicht beizubringen verstand, wie man eine Toga verfertigt, in der sich der Geist in seiner vollen Kraft und Würde darstellt, darf man einem Musiker nicht zu hoch anrechnen, der selbst kaum mehr als das zierliche Gilet des Jahrhunderts zuzuschneiden wußte. Allein es war immerhin eine ordentliche Nadelführung, was Beethoven bei Neefe lernte".

Auch die Bilder-Cumulation auf S. 309 wird schwerlich als ein Muster guten Geschmackes angesehen werden können:

„Der Löwe (nämlich Beethoven) reckte sich auf und zerstörte die bisherigen Fesseln, mochten sie zarte Rosenguirlanden der Liebe oder Banden der Freundschaft und Dankbarkeit sein, er zerstörte sie wenigstens, so weit als sie die volle Ausbildung seiner Kraft, das volle Auswachsen seines Genius hemmten. Das Bäumchen (nämlich derselbe Beethoven, der soeben ein Löwe war), das man an einem festen Stecken (wohl Neefe?) angebunden hatte — — — dehnte sich von innen heraus in Höhe und Breite und sprengte die Strohfäden, die ihm bisher zum Anhalt gedient hatten, rücksichtslos entzwei".

Seit wann pflegt man Löwen mit „Rosenguirlanden der Liebe oder Banden der Freundschaft und Dankbarkeit" zu fesseln, und kann sich ein Bäumchen überhaupt anders als von innen heraus in Höhe und Breite dehnen?

Auf S. 341 und 42 theilt uns der Verfasser mit, was Therese Forster und ihr späterer Gatte, Ludwig Ferdinand Huber, über den Einzug der Franzosen in Mainz, und Goethe bei deren Ausmarsch geschrieben, und zwar nur deßhalb, weil möglicherweise auch Beethoven zu dieser Zeit durch Mainz hätte kommen können. Beethoven's Reise-Tagebuch reicht zwar nur bis Coblenz, und auch alle sonstigen Nachrichten über die Reise-Route fehlen, dennoch sagt Nohl:

„Ich möchte mit Bestimmtheit annehmen, daß Beethoven damals in Mainz abstieg und verweilte. Denn wer an die späteren Werke, an eine „Eroica", zumal mit ihrem Trauermarsche denkt, wer überhaupt das weltgeschichtliche Schwertgeraffel und Kriegsmarschiren der Zeit, das einen so starken Grundton in manchem von Beethoven's größeren Werken bildet, sich lebhaft vergegenwärtigt, der wird es für unmöglich halten, daß Beethoven jenen Päan der Revolution (die Marseillaise) niemals mit eigenen Ohren gehört habe. Später aber als dieses Mal bot sich ihm keine Gelegenheit. — — Dem mag nun sein wie ihm wolle — und es ist für einen Genius nicht stets nöthig, die Dinge in Wirklichkeit zu vernehmen, die eine Zeit bewegen, er trinkt ihren Geist mit dem täglichen Athem ein. — gewiß ist, daß der Inhalt jenes Gesanges ihm nicht fremd war".

Es wäre nicht schwer, diese etwas bedenkliche Anthologie um ein gutes Theil zu vermehren, doch wozu? Schließen wir lieber mit dem wohlgemeinten Wunsche, der jedenfalls vom redlichsten Willen beseelte Verfasser möge bei Ausarbeitung der folgenden Bände mit größerer Selbstkritik verfahren.

Prager Musikzustände.

Die Konzertsaison 1863—1864.

(Schluß.)

Ueber die in den drei Konservatoriums-Konzerten stattgefundenen Debüts der Solisten kann ich mich des Raumes wegen nur kurz fassen, und so sei unter den Leistungen der Gesangszöglinge nur jene des Frl. Hildegarde Kirchner hervorgehoben, welche durch den Vortrag eines Solo's in dem 27. Psalm (E-moll) von Marcello und der Arie der Susanne aus Mozart's „Figaro" ebenso sehr lebhaften Beifall hervorrief, als ihr solcher in anderen Konzerten durch ihre Leistungen als Violinspielerin immer zu Theil wurde. Außerdem sei noch des Cellisten W. Michalek und des Violinisten Anton Sitt Erwähnung gethan. Ersterer bekundete in dem Vortrag einer Servais'schen Phantasie eine ganz überraschende Größe des Tons, Ausgeglichenheit der Technik und eine solche Kühnheit des Spiels, daß er sich in jeder Beziehung des lauten Beifalls würdig erwies, der ihm auch allseitig gespendet wurde. Anton Sitt trug Spohr's neuntes Violinkonzert mit jener soliden Technik vor, welche die Mildner'schen Schüler kennzeichnet. Durch eifriges Studium wird er wohl selbst das noch Mangelnde — insbesondere Selbständigkeit der Auffassung und Adel des Tons — sich zu erwerben trachten, was wir in seinem eigenen Interesse nur wünschen wollen. Die prächtigste That unserer ganzen Konzertsaison war die von der Tonkünstlergesellschaft zu Ostern beschlossene Wiederholung des schon zu Weihnachten mit ungewöhnlichem Beifall aufgeführten Händel'schen Oratoriums „Salomon". — Wenn man bedenkt, daß Händel 63 Jahre alt war, als er dieses Riesenwerk, und zwar in einem Zeitraum von nicht mehr als sechs Wochen komponirte, dann bleibt Einem eben nur staunende Bewunderung übrig. Von einem Erlahmen der Phantasie, von einer Abnahme der ursprünglichen Produktionskraft, — wie dies doch eigentlich nur natürlich wäre, — ist auch keine Spur zu finden. Im Gegentheil; eine wahrhaft jugendliche Frische, eine oft träumerisch-weiche Naivetät der unerschöpflich reich fließenden Gedanken verbindet sich in diesem Werke in merkwürdiger Weise mit der bis zur Vollendung gediehenen Meisterschaft der Form, mit jener wunderbar gereiften Beherrschung des gesammten Tonmaterials und mit imponirend grandioser Ausdrucksweise.

Das Oratorium dauerte, ungeachtet nach der Mendelssohn'schen Einrichtung, wie ich glaube, an 30 Nummern elidirt wurden, fast drei Stunden. Bei der österlichen Aufführung kam auch die Orgelbegleitung, mit welcher Mendelssohn das ganze Oratorium versehen hat, und die insbesondere bei den Recitativen von großer, ja magischer Wirkung sind, zur vollen Geltung, indem durch die besondere Güte Sr. Hochwürden des Minoritenguardian's Hrn. Ritter v. Lankisch das große Orgelwerk der Jakobskirche nicht ohne Schwierigkeit in den Konzertsaal transportirt worden war, während bei der Weihnachtsaufführung nur ein, der Orgelschule entnommenes, Manuale fungirte, das sich als viel zu schwach erwies. Die Vorführung war eine durchwegs treffliche. Die massenhaft besetzten Chöre gingen mit vorzüglicher Präcision, Schwung und Feuer. Die Wirkung derselben, insbesondere des lyrischen Schlußchores der ersten Abtheilung, dann des Jubelchores: „Wer von Osten bis gegen West ist so weise als Salomon", war eine unbeschreibliche. Publikum und Kritik zollten Hrn. Kapellmeister Jahn, der die Oberleitung übernommen hatte, einhellig die ehrenvollste Anerkennung. Von den Solisten that sich besonders Fr. Prohaska-Schmidt (Salomon) und Hr. Lukes (Zadok) hervor. Auch die übrigen mitwirkenden Damen und Herren, als die Frls. v. Ehrenberg, Jeckel, Zaviszanka, Machaček und die HH. Eilers und Emminger entledigten sich ihrer Aufgaben ganz entsprechend.

Wenn unser früherer, mit dem neuen Theater-régime ausgeschiedener Kapellmeister Hr. Wilhelm Jahn die Absicht hatte, durch sein Abschiedskonzert sich ein gutes Andenken in Prag zu bewahren, so muß man gestehen, daß er dies vollkommen erreicht hat. Sein Konzert war in jeder Beziehung ein Musterkonzert, das Programm ein durch und durch gewähltes. Beethoven erschien durch seine „Eroica", Haydn durch die große Baßarie aus der „Schöpfung" (gesungen von Hrn. Rokitansky), Spohr durch ein, für Prag neues, sehr schönes Quintett aus „Zemire und Azor", Weber durch seine „Oberon"-Ouvertüre, Mozart durch eine Arie aus „Titus" (gesungen von Frl. Brenner) und das ganze Originalfinale aus „Don Juan", endlich Händel durch sein weltberühmtes „Halleluja" vertreten. Die Ausführung aller dieser Piecen (namentlich der „Eroica") unter Leitung des Konzertgebers war eine exakte. Das massenhaft verstärkte Orchester spielte mit einem Schwung und einer Präcision, die Alles hinriß; daß unter solchen Umständen Weber's großartig-effektvolle „Oberon-Ouvertüre" unter wahrhaft tumultuosem Beifallssturm wiederholt werden mußte, war nur natürlich. Wie oft Hr.

Jahn gerufen wurde, weiß ich leider nicht mehr genau anzugeben. Weit ehrenvoller aber, als selbst der gespendete Lorbeerkranz, erschien mir für Hrn. Jahn das, durch die ganze Haltung des massenhaft erschienenen, den besten Kreisen Prags angehörigen Publikums dokumentirte Vertrauensvotum, das dem Talente Hrn. Jahns als eines tüchtigen und strebsamen Dirigenten gezollt wurde, und so in eklatanter Weise jene Mißstimmung desavouirte, die sich anfänglich im Publikum und in der Kritik über die Opernleitung des Hrn. Jahn kundgab, indem man (insbesondere durch seine Leitung der Weihnachts- und Oster-Oratorien) zu der Erkentniß gelangte, daß es eben nicht immer einzig und allein die Schuld des Kapellmeisters ist, wenn an einem Theaterinstitute die Opernaufführungen oft nicht so sind, wie sie gerechten Anforderungen gemäß sein sollten. Diese Konzession wurde Hrn. Jahn in glänzender Weise gemacht, und so wird er sich wohl mit Vergnügen an die letzten Tage seiner Wirksamkeit in Prag zurückerinnern.

Ueber die höchst erfreuliche Regenerirung eines für unser ganzes Musikleben sehr wichtigen Institutes — der Sophienakademie — und über die wiedererwachte große Theilnahme des Publikums, die sich in Folge dessen bei den diesjährigen zwei Konzerten derselben bekundete, werde ich hoffentlich in der nächsten Saison Gelegenheit haben, Näheres und Eingehenderes zu bringen.

Des Konzertes zum Besten der Freitische armer Gymnasiasten sei hier, abgesehen davon, daß in demselben die oben bereits besprochene zweite Suite von Lachner zur Aufführung gelangte, noch aus dem Grunde Erwähnung gethan, um eine ganz aparte Taktlosigkeit des Frl. Zaviszanka zu rügen. Besagtes Fräulein, gegenwärtig der böhmischen Bühne angehörig, sang nämlich zwei Schubert'sche Lieder („Aufenthalt" und „Lindenbaum"), aber nicht etwa deutsch, sondern französisch. Wenn Frl. Zaviszanka diese Lieder ebenfalls in einer böhmischen Uebersetzung gesungen hätte, so ließe sich dies rechtfertigen, indem ein großer Theil des Auditoriums slavischer Herkunft war; aber wozu die zwecklose Affektation mit einer noch dazu so schlechten französischen Aussprache, daß nur ein geübtes Ohr zu unterscheiden vermochte, ob sie deutsch, französisch, italienisch oder böhmisch singt? Und so applaudirten die Einen, weil es Schubert'sche Lieder waren, die Andern wahrscheinlich weil sie meinten, das Fräulein habe čechisch gesungen.

Auch sei noch eines andern Wohlthätigkeits-Konzertes gedacht, weil dabei J. Brahms' „Serenade" zur Aufführung kam. Leider war aber selbe am Schluße eines ungewöhnlich langen Programms postirt und wurde, da das Publikum der späten Stunde wegen schaarenweise die Flucht ergriff, so verstümmelt zu Gehör gebracht, daß ich schon um dieses Umstandes willen, dann ferner auch weil ich selbst bis zur totalen Abspannung ermüdet war, mir ein Urtheil über diese Kompositionen bis zu deren nächster Wiederholung aufsparen muß.

Ueber die aus Anlaß der Shakespeare-Feier von der čechischen Künstlergesellschaft „Umělecká beseda" im Neustädter Theater zur Aufführung gebrachte H. Berlioz'sche Symphonie-Kantate „Romeo und Julie" muß auch die gelindeste Kritik bekennen, daß selbe wohl schwerlich den Anspruch auf eine konzertante Reproduktion, sondern höchstens nur auf den einer mittelmäßigen Probe machen kann; wenigstens pflegt es bei Konzertaufführungen nicht vorzukommen, daß ganz abgeklopft, noch einmal angefangen und — da sich trotzdem der obligate Chor nicht bewegen ließ, rechtzeitig einzufallen, schließlich auch ohne denselben bis zum Ende fortgespielt wird. Allseitig wurde die Ansicht laut, daß diese Piece nicht passend gewählt war.

Noch erlaube ich mir in der Kürze der Konzerte des Klaviervirtuosen R. Willmers zu gedenken, die sich ungeachtet, daß Hr. Willmers mit seinen ewigen Trillern und sonstigen unerquicklichen Verzierungen schon einem, Gott sei Dank überwundenen Virtuosen-Standpunkt angehört, doch noch einer ziemlichen Theilnahme zu erfreuen hatten.

Als statistischer Schlußstein meines heutigen Berichtes sei erwähnt, daß sich die Anzahl der in der diesjährigen Saison vom Stapel gelassenen Konzerte und Akademien, abgesehen von den mehr oder minder exklusiven Produktionen der deutschen und čechischen Gesangvereine, dann den im deutschen Kasino und in der čechischen Beseda abgehaltenen „musikalischen Abenden" auf circa 40 belaufen hat, was ich selbst gegenüber Ihren stolzen „100" mit einem gewissen provinziellen Wohlbehagen und einem Anflug von föderalistischem Selbstgefühl sehr vergnügt hiemit konstatire.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

7. — 13. Juli: „Die Jüdin". — „Czaar und Zimmermann". — „Jotta". — „Hernani". — „Karnevals-Abenteuer in Paris". — „Lohengrin". — „Wilhelm Tell".

Dd. — Zwei Lieblingsopern der Deutschen scheint unsere Hofoperndirektion zum Gegenstand ihres besonderen Grimmes auserſehen zu haben: Webers „Freiſchütz" und Lortzing's „Czaar und Zimmermann". Auf keine andere Oper (höchſtens hin und wieder auf Kreutzer's allerliebſtes „Nachtlager") wird eine ſolche Sorgfalt in der Auswahl einer möglichſt ſchlechten Beſetzung verwendet, als auf die beiden genannten. Der „Freiſchütz" und der „Czaar" folgten einander in den letzten Tagen: ſie gehörten zu den Eröffnungsvorſtellungen der deutſchen Saiſon. Das meiſt aus Fremden bestehende Publikum mag ſich eine bedenkliche Vorſtellung von unſeren Opernkräften gemacht haben. Im „Freiſchütz" ſang Frl. Krauß die Agathe, Fr. Schäffer das Aennchen, Hr. Draxler den Kaſpar, Hr. Erl den Max! Wenn der „Freiſchütz" bei einer ſolchen Repräſentation ſeiner jugendlichen Rollen noch Leute anlockt, dann müſſen es leidenſchaftliche Freunde des Wolfſchluchtſpektakels ſein. Wenig beſſer ging es dem „Czaar", dieſer kleinen, aber liebenswürdigen, friſchen und gemüthvollen Oper, die nicht viel ſucht und doch ſo viel findet. Sie iſt ſeither von keinem andern Deutſchen übertroffen, oder nur erreicht worden, von Lortzing ſelbſt nicht. Durch dieſe Stellung in der deutſchen Opernliteratur und in den allgemeinen Sympathien, endlich als das einzige von Lortzing's Werken, das auf dem Repertoir unſeres Operntheaters ſteht, ſollte der „Czaar" doch wohl einige Rückſicht von Seiten der Direktion verdienen. Das gerade Gegentheil dieſer Rückſicht iſt es, wenn man Hrn. Hrabanek den Czaar, Hrn. Erl den Ivanoff und Fr. Schäffer die Marie ſingen läßt. Etwas Ausdrucksloſeres, Unedleres als den Czaar des Hrn. Hrabanek haben wir lange nicht geſehen. Auch nicht der leiſeſte Verſuch, zu charakteriſiren oder etwas Zuſammenhängendes vorzuſtellen, ließ ſich entdecken. Faſt den ganzen erſten Akt hindurch ſaß Czaar Peter wie feſtgenagelt an ſeinem Tiſch, die Arme vor ſich hingelegt, wie ein Billeteur an der Kaſſe und muſterte die Leute in den Logen und im Parterre. Der möglichſt „gemüthliche" Vortrag des Czaarenlieds im dritten Akt ſollte dann für alles Uebrige Erſatz bieten. Hr. Erl war ſelbſt in ſeinen jungen Jahren für komiſche Spielpartien nicht geeignet, jetzt, wo nicht einmal der ehemalige Klang ſeiner Stimme uns mehr für das hölzerne Spiel und das entſetzliche Proſaſprechen entſchädigen kann, jetzt iſt Hr. Erl als Ivanoff geradezu eine traurige Figur. Wir rühmen die Pietät des Wiener Publikums, welches Hrn. Erl ſehr freundlich behandelte, allein wir wünſchen endlich für jugendliche Rollen eine Beſetzung, bei welcher keine Pietät nothwendig iſt. Fr. Schäffer's Perſönlichkeit vereinigt ſich äußerſt ſchwer mit der Repräſentation jugendlich naiver Charaktere. Lortzing's Marie muß Jugend und Anmuth mitbringen, nicht einmal viel mehr, als dies, denn weder viel Stimme, noch viel Geſangskunſt iſt für die Rolle gefordert. Fr. Schäffer ſpielte die Rolle mit demſelben ſalbungsvoll überlegenen Lächeln, das bei ihr ſtets die Grazie vertreten ſoll. Offen geſtanden, iſt uns das ganze Wiederengagement der Fr. Schäffer ein Myſterium. Als man vor zwei Jahren den abgelaufenen Kontrakt dieſer Sängerin nicht wieder erneuerte, geſchah dies doch offenbar, weil man fand, daß ſie aus Gründen der Anmuth, Jugend und Stimme nicht mehr für jugendliche Partien paſſe. Und nun, zwei Jahre ſpäter? — Wer das Publikum für dieſen Czaar Peter und das betagte Liebespaar an ſeiner Seite einigermaßen entſchädigte, war Hr. Hellmuth aus Hamburg, der den Bürgermeiſter van Bett als erſte Gaſtrolle ſang. Er iſt wahrſcheinlich gegenwärtig einer der beſten aus der geringen Zahl der deutſchen Baßbuffos. Seine Stimme klingt, ohne beſonders ſonor zu ſein, doch weder ſchwach noch unſympathiſch; ſie drang im Finale des zweiten Aktes ganz tüchtig durch. Hr. Hellmuth hat ferner eine ſehr deutliche Ausſprache, eine ganz anſtändige Geſangstechnik und ein gewandtes, wirkſames Spiel. Ob Hrn. Hellmuth's Komik ein wirklicher Fonds von Laune und Humor zu Grunde liege, wagen wir nach der einen, ſehr zur Uebertreibung drängenden Rolle nicht zu entſcheiden; genug, daß dieſe Komik das Publikum thatſächlich ergötzte. Wenn ſich Hr. Hellmuth in Wien künſtleriſch akklimatiſirt haben wird — und dies iſt vor Allem dem Komiker nothwendig — ſo dürfte er das hier allzulang verwaiſte Fach eines Baßbuffo recht gut ausfüllen. Wir können hier die betrübte Bemerkung nicht unterdrücken, daß Hr. Ander, der einzige glänzende Name auf dem Theaterzettel, uns diesmal ſehr unbefriedigt gelaſſen hat. Weder des Wortes, noch der Note mächtig, ſpielte er den Marquis von Chateauneuf ſo nachläſſig und ſprach die Proſa ſo auffallend inkorrekt, daß wir den „Liebling des Publikums" gar nicht recht wiedererkannten.

Im ersten Akt läßt man von dem charakteristischen Zimmermannsliede des Czaar's nur die erste Strophe stehen und streicht dann obendrein die sehr wirksame Scene und Arie des Czaar's in E-dur, duldet aber dafür noch immer die von Hrn. Proch eingelegte insipide Ariette Iwanoffs. Hat Hr. Dessoff, der die Oper sehr sorgfältig dirigirt, gegen den Unfug solcher Traditionen keine Macht?

Ein zweiter Gast, welcher gegenwärtig hier mit Beifall singt, ist der Tenorist Ferenczy vom kurfürstlichen Theater in Kassel. Von seinen bisher vorgeführten drei Rollen (Eleazar, Hernani und Arnold im „Tell") haben wir nur die letzte gehört. Wenn der immense Beifall, von dem das Haus — namentlich in seinen obern Räumen — erdröhnte, den schönen Mitteln des Hrn. Ferenczy und allenfalls der nicht unberechtigten Erwartung galt, es werde diese schönen Mittel mit der Zeit ein wahrhafter Gesangskünstler beherrschen: dann stimmen wir recht gerne ein. Glaubt man aber in Hrn. Ferenczy derzeit schon mehr zu besitzen, als einen von der Natur sehr begünstigten und vom redlichsten Willen erfüllten Anfänger, dann, fürchten wir, hat man sich sehr vorschnellem Optimismus hingegeben. Hrn. Ferenczy's Stimme, ein Tenor von echtem Brustklang, ist nicht nur kraftvoll, sondern von schönstem, namentlich in der Mittellage reizendem Wohllaut. Auch die hohen Brusttöne (wir hörten im Tell wiederholt das b und h) sind rein und kräftig, sprechen aber etwas schwer an, und was das Schlimmste ist, sie erschienen meistens distonirend. Wo Hr. Ferenczy nicht vollkommen Zeit hat, einen hohen Ton gleichsam vorzubereiten, wo er ihn nicht isolirt und andauernd bringen kann, da trifft er ihn selten auf der richtigen Tonstufe. Im „Tell" war dies häufige Distoniren mitunter recht störend. Ob Hrn. Ferenczy's Gesang auch Geschmeidigkeit besitze, ist aus dieser passagenfreien Rolle nicht zu entnehmen. Einige Töne in der Cadenz mit Mathilde verriethen hingegen eine recht glückliche Behandlung des Falsetts. Von innerer Wärme und Empfindung konnten wir wenig wahrnehmen, der Vortrag wie das Spiel waren, ohne störend zu sein, doch ganz konventionell, und verriethen allenthalben die noch unbeholfene, ungefeilte Anfängerschaft. Sehr erfreulich berührte uns seine deutliche Aussprache.

Hr. Ferenczy verdient jedenfalls Beachtung und freundliche Ermunterung. Er fand hier, wie gesagt, weit mehr als dies. Er wurde fast nach jeder Nummer bei offener Scene ein oder zwei Mal gerufen; daß die Klaque auch dann noch sich nicht zufrieden gab und einen dritten Hervorruf zu erzwingen suchte, machte einen widerwärtigen Eindruck.

Die übrige Besetzung war die gewöhnliche; Hr. Bähr sang den Ruodi sehr mittelmäßig, und Hr. Willem den alten Melchthal geradezu erbärmlich.

An der Wien.

9. Juli zum ersten Mal: „Plan und Zufall" oder „Die zwei alten Freunde", Charakterbild mit Gesang in 3 Akten von Julius Findeisen. Musik von A. Müller.

G. — Es wäre unbillig, bloß vom Wiedner Theater zu behaupten, daß man seit Jahren entwöhnt sei, dort viel Vernünftiges zu Gesichte zu bekommen; man macht ähnliche Beobachtungen auch anderwärts. Daß aber die erstgenannte Bühne gewiß die meiste Veranlassung dazu bot, glauben wir hervorheben zu müssen, da hiedurch das Verdienst umsomehr hervortritt, das in der augenblicklichen Umkehr zum Bessern liegt. Als eine solche müssen wir die obige Novität nach mehr als einer Richtung ansehen. Sie ist eine Abschwenkung vom sinnenkitzelnden Kaviar des Cancans zum soliden Volksstück, vom tollen Fetzenwerk der Bergiade zum honetten Ganzen, vom gehaltlosen Schafharlplunder zum gesunden Menschenverstande. Als den Grundcharakter des Stückes möchten wir die Solidität bezeichnen. Man findet darin nichts, was ganz besonders bestäche und etwa für bedeutende Schwächen blind machte, keine brillanten Bonmots, keine unmöglichen, aber dafür noch nie dagewesenen Situationen, keine Charaktere, die zwischen Heiligenschein und Zuchthaus hin und herbaumeln. Dafür bietet uns der Verfasser, wonach wir bei manchem modernen volksdramatischen Ritter vom Geiste schon seit Jahren vergeblich suchen: eine wirkliche Handlung, welche von Anfang bis zu Ende mit dem gesunden Menschenverstande Hand in Hand geht, und nirgends gewaltsame Zugmittel zur Weiterbeförderung braucht, dem Leben abgelauschte, und dabei doch meist überraschende, ja selbst mehrere höchst ergötzliche Scenen, die zwei Hauptcharaktere sind ebenso richtig gezeichnet als treu durchgeführt, der Witz ist, wenn auch selten neu, doch gut vertheilt und natürlich angebracht, und der Dialog hält sich in den durch die Situation angewiesenen Grenzen.

Nicht wenig trug zum Erfolge die treffliche Darstellung bei. Die HH. Friese und Rott vor allen Andern zeichneten ihre zwei kauzigen Titelelden mit soviel

Humor, Wärme und Nüancirung, daß man ihrer Darstellung mit dem innigsten Behagen folgte. Nicht minder machten sich um die Aufführung die HH. Blasel und Swoboda verdient. Die Frauenrollen sind, mit Ausnahme der des Frl. Scholz, weniger dankbar, fanden aber in den Damen Herzog und Mellin emsige Vertreterinnen. Frl. Scholz war etwas kühl. Hr. Berent genügte. — Das Publikum (der zweiten Vorstellung, der wir beiwohnten) war durch Stück und Spiel sichtlich befriedigt.

Carltheater.

Gastspiel der Mitglieder des darmstädtischen Hoftheaters Hrn. und Frl. Kläger.

Φ. — Hr. Kläger ist für uns ein alter Bekannter; zur Zeit, als Direktor Carl dem Schauspiele eine besondere Sorgfalt zuwendete und wirklich für dieses Genre ein sehr achtungswerthes Ensemble hergestellt hatte, war Hr. Kläger für das Fach der Intrigants, oder wie es in der modernen Theatersprache heißt, für das Charakterfach engagirt. Die Erinnerung, die er aus jener Zeit zurückgelassen hatte, war eben keine besonders erfreuliche. Talent, Verständniß, ja sogar eine Art Genialität in der Charakterisirung gewisser Rollen waren ihm allerdings nicht abzusprechen. Allein diese Eigenschaften wurden gewöhnlich durch Mangel an Fleiß, durch auffallend schlechtes Memoriren, mit einem Wort durch eine gewisse Liederlichkeit der ganzen Darstellung in peinlichster Weise beeinträchtigt. Jetzt, wir müssen dies freudig anerkennen, haben wir bei Hrn. Kläger keine dieser früheren Unarten mehr gefunden. Ob in Folge eines stabilen Engagements an einer Hofbühne, oder der reiferen Jahre, oder anderer, uns unbekannter Ursachen, kurz Hr. Kläger erfüllt jetzt gewissenhaft seine Berufspflichten. Freilich ist nicht zu leugnen, daß, indem er nach dieser Richtung gewonnen, sich gleichzeitig eine gewisse Behäbigkeit eingestellt hat, und jede Spur dieser ehemals momentan auflodernden Genialität verschwunden ist. Alle Rollen, die uns Hr. Kläger zum Besten gab, waren verständig aufgefaßt, fleißig ausgearbeitet, konsequent durchgeführt, durchaus achtungswerthe Leistungen; allein Hervorragendes boten sie nichts, und eine besonders nachhaltige oder zündende Wirkung vermochte er mit keiner zu erzielen.

Wie gewöhnlich bei Gastspielen, so war auch hier, wenn wir „Montjoye“ und das „Käthchen“ ausnehmen, das Repertoir ein trostloses. Entweder verblaßte Antiquitäten, wie „Der gerade Weg der beste“ und „Das Fest der Handwerker“ oder sogenannte Schubladstücke, wie „Die Unglücklichen“ und „Die Drillinge“ (für welche übrigens Hr. Kläger auch schon zu alt aussieht), oder unbedeutende Blüetten, wie „Sie hat ihr Herz gefunden“, „Welche ist die Rechte“ u. s. w. Wie kann man erwarten, daß ein solches Repertoir dem Publikum einiges Interesse einflöße, ja daß es überhaupt an schönen Sommerabenden ein Publikum finde? Das durchgehends abschreckend leere Haus bestätigte unsere Ansicht.

Ueber Frl. Kläger vermögen wir nicht ein so positives Urtheil abzugeben, wie über ihren Vater. Der Grundton ihrer Darstellungen ist die Natürlichkeit, die Unbefangenheit, und die Macht dieser Naturgaben ist so groß, daß ihr Erfolg ein vollständiger war. Doch scheint diesem Mädchen, man möchte beinahe sagen diesem Kinde, das Bewußtsein dessen, was sie darstellt, noch zu fehlen. Dies trat beim Käthchen am deutlichsten hervor: jene Scenen, wo sie sich gehen lassen, wo sie sich selbst geben konnte, wo sie keiner Ueberlegung bedurfte, wo sie nur dem Gefühle oder einem unbewußten Instinkte folgen durfte, waren ebenso anmuthig als wahr und wirksam. Die Scenen hingegen, zu welchen ein gewisses schauspielerisches Raffinement, Bühnen- und Effektkenntniß erforderlich sind, waren geziert, fehlerhaft und wirkungslos. Frl. Kläger ist jedenfalls noch in der Entwicklungsperiode; bald wird sie vielleicht jene Unbefangenheit, die ihr jetzt über manche Klippe weghilft, einbüßen. Ob dann ihr Talent Fonds und Bildung genug besitzen wird, um sich zu entfalten, darüber läßt sich bis jetzt noch nichts mit Bestimmtheit voraussetzen. Ist dies aber der Fall, so steht ihr eine sehr vielversprechende Zukunft bevor. Wie wichtig die Umgebung ist, in welcher eine solche Entwicklung vor sich geht, ist einleuchtend, daher wir schließlich den Wunsch nicht unterdrücken können, das Burgtheater möchte, wenn es die Verhältnisse gestatten, dieser Kunstnovize seine Thore öffnen. Es wäre bei einem solchen Experimente nichts zu verlieren und vielleicht sehr viel zu gewinnen.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Das Gastspiel der Wiener.) Gesammt-Gastspiele in Schauspiel und Oper! heißt augenblicklich die Parole der Berliner Theater; denn es würde andererseits schon nicht geringe Kühnheit und herkulische Schultern erfordern, wollte etwa ein „Einzelner" ein Gastspiel auf sich zu nehmen wagen. Es steht unbestritten fest, daß Schauspieler, Sänger und Direktion heut zu Tage hauptsächlich nur noch das bestimmt ausgesprochene Ziel verfolgen wollen: klingendes Geschäft zu machen. Daß die Künstler dagegen dies sirenenhaft verlockende Ziel jetzt durch größere Vereinigung, durch Zusammenwirkung vieler Kräfte, eine „interessante Darstellung", anzustreben scheinen, dürfte, wie unvollkommen auch die Anfänge noch ausfallen, in Zukunft von Bedeutung für die deutsche Bühne werden können. Wir erkennen nämlich in diesen schon zur Mode gewordenen Gesammt-Gastspielen, deren wahres Gedeihen man nicht genug fördern kann, bereits die ersten schüchternen Versuche, Wanderbühnen (die später für ihre Assoziation Korporationsrechte zu erwerben hätten) zu bilden, wie sie eben unserer Zeit entsprechen möchten. Lange arbeitete freilich noch Alles unbewußt zu diesem Zwecke hin, gleichsam in einem dunkeln, aber unwiderstehlichen Drange, und nur der materielle Zug nach Erwerb machte sich bei dergleichen Gesammt-Gastspielen geltend, für die das Publikum, einzelner hervorragender Mitglieder wegen, Theilnahme zeigte; indeß wird man unversehens wie ungern auch, in diese lückenhafte Gastspiele die „Kunst" einzuschmuggeln für durchaus nothwendig finden, um endlich durch sorgfältig studirte Gesammt-Vorstellungen das Unternehmen in Blüthe erhalten zu können. Denn daß es liederliche „Gesammt- oder Vereins-Gastspiele", um gleicherweise aus dieser Mode blitzende Münze zu prägen, künftig nicht allein thun werden, hat sich schon als erwiesen herausgestellt, indem hier die Schweriner und Dresdener Hofschauspieler (stellenweise auch die Mitglieder des Carl-Theaters), sowie die unorganisch zusammengeblasenen Sänger und Sängerinnen zu Opernvorstellungen in der Viktoria, bei Kroll und Meysel im Großen und Ganzen spurlos an dem Publikum vorüber gingen und gehen, trotzdem die unentbehrliche Drommete der Reklame in allen möglichen Weisen erschallte, trotzdem Frl. v. Murska, Frl. Erhart, Fr. v. Marlow, Hr. Behr u. a. m. sangen. Und trotz alledem, welche hoffnungsvolle Perspektive eröffnen genannte „Gesammt-Gastspiele" für unsere deutsche im Staub darniederliegende Bühne! Welche künstlerische Stellung, welchen pekuniären Vortheil, welche Rechte, welchen Schutz gegen Direktion, Theateragentur u. s. f. könnte der deutsche Schauspieler und Sänger, bei nur einiger Einsicht in das Wesen solcher Gesammt-Gastspiele, sich erringen! Genug; wir unsererseits, um mit Immermann zu reden, halten immerdar daran fest: „Die Wiedergeburt der deutschen Bühne, wenn sie noch einmal erfolgen soll, ist keineswegs von einer neu zu entdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig". — Die mit ungeheuchelter Freude in der Wilhelmstadt wieder begrüßten Wiener Hofschauspieler begannen am 3. Juli ihr Gesammt-Gastspiel mit den „Räubern". Neu war für uns Hr. Lewinsky, der als Franz Moor auftrat. Obgleich sich gegen diesen trefflichen Künstler in den ersten Akten eine kleine Opposition zu erheben versuchte, so wirkte der ganze weitere Verlauf seiner ausgezeichneten Darstellung doch überwältigend. Und wie hat Hr. Lewinsky, bei bescheidenen Naturmitteln, die Kunst der Rede ausgebildet! Wir wollen wahrlich damit keinen Tadel ausgesprochen haben, wenn wir in seiner Auffassung des Franz die Iffland'sche zu erkennen glauben, wie sie dieser Meister am 16. April 1796 zu Weimar zur Anschauung brachte, und wie sie Böttiger so bis in's Kleinste hinein in seiner „Entwicklung des Iffland'schen Spiels" analysirt hat. Es paßte deshalb auch heute auf Hrn. Lewinsky's Spiel jene von einer Dame an Iffland gerichtete Briefstelle: „In den ersten drei Akten konnt' ich mich selbst über Ihr Spiel nicht ganz entscheiden. Er läßt das Pasquill auf die Menschennatur fallen, hörte ich Stimmen um und neben mir. Es waren Geschmacksmäller, denen Sie mit zu wenig Innigkeit der Bosheit zu spielen schienen. Ich mochte nicht absprechen, und wärmte mich dankbar an den einzelnen Strahlen Ihres Spiels. Aber wie vermöchte ich die niederschmetternde, furchtbare Allgewalt desselben in den zwei letzten Akten zu beschreiben? Welche Blicke in die Tiefe des menschlichen Geistes und in die Geheimnisse der Menschendarstellung haben Sie uns thun lassen!" Hr. Sonnenthal (Karl) war sympathisch, oft nur zu deklamatorisch, und es dürfte auch das Heldenthum weniger seiner Natur zusagen. Frl. Bognar (Amalie) erschien edel und einfach. Hr. Meixner (Spiegelberg) spielte mit übersprudelnder Lebhaftigkeit, die freilich hie und da einen kleinen Dämpfer verdient hätte. Hr. Kierschner (Hermann) sprach besonders seine Erzählung gut. Die HH. Rüger (alter Moor), Hassel (Roller), vornehmlich Hr. Siegrist (Schweizer) individualisirten brav. Das Zusammenspiel war flüssig, Beifall und Hervorruf fast überschwänglich zu nennen. Am 4. und 5. kam „Minna v. Barnhelm" zur Darstellung, da wegen Unpäßlichkeit des Frl. Hüvarl Freytag's „Graf Waldemar" ausfallen mußte. Nennen wir zuerst Frl. Bognar als Minna ein höchst anmuthig-geistreiches Spiel. Hr. Sonnenthal (Tellheim) versinnlichte hauptsächlich den elegischen Zug, von dem dieser ehrenhafte Soldatencharakter angehaucht ist, sehr schön. Hr. Lewinsky gestaltete aus dem mürrisch-finstern, pudeltreuen Just ein anziehendes Bild. Hrn. Meixner's Werner — rechnen wir einige überflüssige Dehnungen ab — war eine drastische, gemüthvoll-humoristische Figur, die nur noch etwas mehr soldatische Straffheit erforderte. Frl. Mathes (Francisca) und Hr. Kierschner (Riccaut) errangen sich Achtung. Beide Vorstellungen waren wenig besucht. Am 6. Wiederholung der „Räuber" mit gleichem Beifall. Am 7. Juli: Goethe's „Clavigo" und zum ersten Male Schlesinger's artiger Scherz „Leitartikel und Feuilleton", der durch Frl. Mathes (Louise), Hrn. Kierschner (Scholl), ganz vorzüglich und durch die Komik des Hrn. Meixner (Lerche) mit heiterster Wirkung dargestellt wurde. Die beste Leistung, die wir bis jetzt von Hrn. Sonnenthal gesehen, war der Clavigo; sein Spiel von tiefergreifender Wahrheit. Hrn. Lewinsky's Carlos — wir enthalten uns eines Vergleiches mit der Leistung eines verstorbenen Meisters — erfreute uns durch fesselnde Zeichnung und konsequente Durchführung; musterhaft wußte der Künstler die so schwierige Rede zu behandeln, wie man es leider jetzt selten

wahrnimmt. Frl. Bognar (Marie) spielte sanft und milde, nur, wie uns schien, etwas zu leidend. Am 8. „Der Kaufmann von Venedig", den wir verhindert waren zu sehen. Schließlich aufrichtigen Dank für die Kunstgenüsse, die uns die Wiener Hofschauspieler in so hohem Grade wiederum bereitet haben! Wir halten es für ein freundliches Glück, diesmal Hrn. Lewinsky, wenn auch nur auf kurze Zeit, den Unsrigen haben nennen zu dürfen. Wir hegen für diesen Künstler, der seine dramatischen Vorwürfe mit solchem Ernst und künstlerischem Fleiß aufzufassen, zu durchdringen und auszuarbeiten strebt, die vollste Hochachtung.

C. P. **Innsbruck.** (Musikverein. Liedertafel. Akademischer Gesangverein. Musikalische Abende. Kirchenmusik.) Der Musikverein, dessen eifriges, gemeinnütziges Streben als Bildungs- und Kunstinstitut des Landes, nun auch vor den Augen der unduldsamen, widerspänstigen patres conscripti des tirolischen Parlamentes in Form einer mäßigen Dotations-Erhöhung Gnade gefunden, hatte schon bei unserem letzten Berichte seine Verpflichtungen gegen seine Mitglieder erfüllt. Von der Liedertafel, welche es vorzieht, sich vor der gesunden Atmosphäre der Oeffentlichkeit zu schützen und nur ihren P. T. Ehren- und außerordentlichen Mitgliedern vorzusingen, können wir nur sagen, daß die hiesigen Lokalblätter alle Samstage die Sänger regelmäßig zu den Proben zusammentrommeln. — Dagegen manifestirt unser akademischer Gesangverein, trotz seines kurzen Bestehens, dadurch, daß er es wagt, aus den engen Schranken seines Vereinszirkels heraus zu treten, eine Zuversicht, ein Selbstbewußtsein, welches mit siegender Kraft die Bedenken und Zweifel an seiner Leistungsfähigkeit zerstreut, die sich etwa da und dort geltend machen könnten. Daß das Glück dem Muthigen hold, bewährte sich auch bei unseren akademischen Sängern, welche von dem trefflichen Chormeister, dem Juristen Torggler geleitet, in ihrem letzten öffentlichen Konzerte ebenso schwierige als glänzende Proben ihres Strebens bestanden. Wir hörten die „Sturmesmythe", Männerchor mit Pianoforte-Begleitung von F. Lachner, Gedicht von Lenau, eine imposante Komposition, die wir zum erstenmale beim großen deutschen Sängerfeste zu Nürnberg, gesungen von 4000 Sängern mit Orchester, in ihrer vollen Schönheit bewunderten.

„Stumm und regungslos in sich verschlossen
Ruht die tiefe See dahingegossen".

Das Großartige dieses majestätischen Bildes kann nicht poetischer und schwungvoller wiedergegeben werden, als in den ersten Takten dieses Chores, welche in Rhythmik und Idee die Erhabenheit der Meeresstille vor dem Hereinbrechen des Sturmes versinnlichen. Doch:

„Plötzlich auf am Horizonte tauchen
Dunkle Wolken, die herüberhauchen" &c.

und der Spiegel ist getrübt. Immer höher gehen die Wogen, immer wüthender ras't der Sturm, brüllt der Donner, bis das Element im vollen Aufruhr ist. Zum höchsten Schwunge erhebt sich die Musik erst bei den Worten: „Nein sie lebt, sie lebt" (die See). Ergriffen zugleich von der Macht der Poesie und der Töne, gelang es den jungen Sängern, Licht und Schatten künstlerisch zu vertheilen. — Dem würdig an die Seite reihte sich der Bachus-Chor aus „Antigone" von Sophokles, Männerchor mit Orchester-Begleitung von F. Mendelssohn. Gilt auch schon diese in echt klassische Weihe gehüllte Komposition, in der die Kluft zwischen dem antiken Drama in der modernen Musik so genial überbrückt ist, durch die zu Grunde liegende Dichtung als eine Perle für das Programm eines akademischen Gesang-Vereines, — so hat doch vielleicht die gelungene Aufführung des ganzen Werkes von Seite des akademischen Gesangvereines in Wien, wenn nicht den Impuls gegeben, doch den Sporn geschärft. Von den übrigen Nummern des Programms müssen wir uns des Raumes wegen auf Eine beschränken, es ist das Klarinett-Solo: Adagio und Rondo von C. M. v. Weber, welches der in Urlaub hier befindliche frühere Vereinszögling, später Lehrer, F. Otter, unter ausgezeichnetem Beifall blies. So sehr es dem hiesigen Musik-Verein Ehre macht, solche Kräfte heranzubilden, so sehr bedauern wir, Hrn. Otter, nunmehr erster Solobläser im Hofoperntheater zu Wien, für unser Orchester als Abgang bezeichnen zu müssen. Bei der Gesellschaft der musikalischen Abende, welche uns in einer Garten-Reunion die erste Ouvertüre zu „Fidelio" von Beethoven und mehrere sehr gelungene Piecen für Männer-Chor, gemischten Gesang und Orchester vorführte, geht die künstlerische Pflege musikalischer Interessen Hand in Hand mit geselligem Vergnügen, mit zwangloser Erheiterung. Weit entfernt, mit dem Aushängeschild eines musikalischen Kunstinstitutes, an das man hohe Anforderungen zu machen berechtigt ist, prangen, oder etwa nur die Crême der Gesellschaft versammeln zu wollen, bietet sie doch mit richtigem Takte und vollem Verständnisse einerseits jenen Wechsel des Ernsten und Aesthetischen mit Heiterem und Komischem, der zugleich bildend und unterhaltend ist, anderseits jene glückliche Mischung der Theilnahme, in welcher die verschiedenen Nüancen sich nicht als Kasten gegenüberstehen, sondern wo sich alle auf jenem wohlthuenden Fuße der Gleichheit bewegen, der die sonst sich geltend machenden Unterschiede in den Schatten stellt. Bevor wir unser Referat über die abgewichene Saison schließen, wollen wir noch unserer Kirchenmusik mit ein paar Worten gedenken. Man sollte glauben, daß das fromme Tirolervolk, besonders die als Beispiel voranleuchtenden Innsbrucker, welche jährlich Tausende von Gulden für Kirchenbauten und Kirchen-Paramente in den Opfersäckel fallen lassen, ebenso splendid ihre Hand für Kirchenmusik öffnen würden. Mit dieser Annahme würde man aber irren. Theils fehlt es schon im Volke an dem Sinn für gute Kirchenmusik und der Unterstützung derselben, weil es erst zum kleinsten Theile auf jener Stufe der Bildung steht, die in guter, echt religiöser Musik eine Erhebung der Seele zum Schöpfer findet; theils zieht unser Klerus ein paar hundert Wachskerzen zum Schmuck der Altäre dem ihm oft zu profan klingenden Gefiedel und Fugiren der Sänger auf dem Chore vor. Zum Glück sind unsere besten Chöre aus Stiftungen so dotirt, daß z. B. in der Pfarr-, Universitäts- und Servitenkirche Kompositionen von Mozart, Beethoven (C-dur-Messe), Gluck, Josef und Michael Haydn, Cherubini, Gänsbacher, Eibler, Preindl, Rotter, Hummel, Wittasek, Schnabl &c. in würdiger Abwechslung vorgeführt werden können.

Kleine Chronik.

In Graz findet am 18. d. M. die Generalversammlung des steirischen Musikvereins statt, in welcher die Wahl der Direktion auf die Tagesordnung kommt. — Im Grazer Thaliatheater gastirte Frl. Kratz vom Wiener Burgtheater mit vielem Beifall, den sie namentlich in Rollen, die zu ihrem eigentlichen Fache gehören, in vollem Maße erhielt. Von ihrem Talent ferner stehenden Aufgaben gab sie die Mathilde in Hartmann's „Gleich und Gleich" und die weiblich-männliche Hauptrolle in Halm's „Wildfeuer". Beide Stücke waren für Graz Novitäten. Letzteres scheint zu denjenigen Stücken zu gehören, die man in der Provinz ungefährlich findet, in der Residenz hingegen mit bedenklicher Miene zurückweist.

In Brünn hat am 10. Juli ein Frl. Beck aus Wien das Käthchen von Heilbronn als ersten theatralischen Versuch gespielt. Im Publikum erzählte man sich, die Direktion des Burgtheaters habe ein Aug' auf das junge Mädchen, und habe sie nach Brünn geschickt, ihre ersten Sporen zu verdienen. Ob Wahrheit oder Reklame, war nicht zu ermitteln. Frl. Beck ist in Gang, Haltung und Bewegungen noch vollständig Anfängerin, gesprochen hat sie aber die Rolle in ganz anständiger Weise. Das Stück war bis auf das bescheidenste Maß und vollständige Unverständlichkeit zusammengestrichen worden.

Das Dresdener Hoftheater wurde, geschmackvoll renovirt, am 28. des vorigen Monats wieder eröffnet. Der Zuschauerraum ist bequemer, eleganter und zweckmäßiger geworden, und die Bühne ist bezüglich der Maschienerie, der scenischen Einrichtung und der Beleuchtung dem neuesten Standpunkt der bezüglichen Branchen gemäß hergerichtet. Die Eröffnungsfeier leitete ein Tableau („Das durch Saxonien gesegnete und beglückte Sachsenvolk") ein, wozu hundert Personen verwendet waren, und diesem folgte Schiller's „Jungfrau". Statt eines Prologs wurde ein Gedicht von J. Pabst an sämmtliche Zuschauer vertheilt.

Deutsches Theater in Straßburg. Die genannte Stadt besitzt ein neues, geräumiges, im Innern prächtig dekorirtes Theater mit einer trefflichen Kapelle. Die achtmonatliche Wintersaison bringt französisches Schauspiel und Oper. Die deutsche Kunst ist bloß durch eine klägliche Wandertruppe vertreten, welche während der Sommermonate meist vor leeren Bänken spielt und vor Kurzem „Hinko, der Freiknecht" unter dem gewiß packenden Titel gab: „Wenzel, König von Böhmen, genannt der Wilde", oder „Der Scharfrichter von Prag und sein Freiknecht". Eine zweite deutsche Gesellschaft, unter Direktion eines Hrn. Goldtammer gibt in einem Privatlokal kleine Lustspiele und Schwänke, und soll bei den Straßburgern sehr beliebt sein.

P.— **Von Professor Al. Flir**, dessen Briefe aus Rom, als wichtige Beiträge zur Geschichte Oesterreichs in den Jahren der Reaktion unter Bach solches Aufsehen erregten, erscheint bei Wagner eine Tragödie: „Ragnar Lodbrock" oder „Der Untergang des Heidenthums im Norden"; das Stück, welches er längst für den Druck vorbereitet hatte, fand sich in seinem Nachlaß. Es enthält manche gelungene Scenen und zeichnet sich stellenweise durch große Kraft des Ausdrucks aus; freilich hat es mehr Poesie als Bühnengewandtheit und dürfte daher, weil letztere jetzt fast nur noch ausschließlich maßgebend ist, kaum zur Aufführung kommen.

Auszeichnung. Der Kaiser von Oesterreich hat dem Verfasser von „Carl Maria von Weber's Leben", Freiherrn M. M. v. Weber in Dresden die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Lokales.

Die Wiener Hofschauspieler, die in Berlin gastiren, spielen dort wieder allerlei Rollen, die nicht zu ihrem hiesigen Repertoir gehören, während doch gerade einer ihrer Hauptzwecke der sein sollte, das Wiener Schauspiel-Ensemble dem fremden Publikum möglichst so zu zeigen, wie es in der Heimath beschaffen ist. Freilich wäre hiezu eine zahlreichere Besetzung der gastirenden Gesellschaft erforderlich.

Im Operntheater haben im Laufe der vergangenen Woche zwei neuengagirte Mitglieder debütirt. Frl. Kreutzer sang die Elvira in „Hernani" und Frl. Rathgeber tanzte in dem Ballet „Jotta". Beide Damen sind dem hiesigen Publikum bereits bekannt: erstere gastirte in der vorigen Saison mit wenig Glück und geringem Erfolg, die zweite stand von ihrem Engagement im Carltheater unter Lehmann noch in gutem Andenken.

Der Tenorist Hr. Sontheim, der längst Versprochene, stets Erwartete, sehnlichst Erhoffte, soll nun endlich, einem Journal zufolge, in Wien angekommen sein und im Operntheater — nicht gastiren. Am Spitalplatze braucht man wahrscheinlich keinen Tenoristen: Hr. Wachtel ist auf Urlaub, Hr. Walter leidend und Hr. Ander so übel disponirt, daß man bei der letzten Aufführung des „Lohengrin" fürchten mußte, die Vorstellung werde nicht zu Ende gebracht werden können: also wozu? —

Im Carltheater haben Hr. und Frl. Kläger gestern ihr Gastspiel beschlossen. Sie brachten noch drei kleine Novitäten, nämlich die französischen Bluetten „Eine Frau auf Wechsel", und „Die Erholungsreise", dann ein Genrebild von Kläger „Ein Besuch Karl Seydelmann's". Somit ist überhaupt die Gastspielsaison im Carltheater beendet und die HH. Treumann, Knaack und Ascher, sowie die Damen Grobecker, Fischer und Marek nehmen wieder Besitz vom Repertoir. Ob diese Lieblinge auch wieder einiges Publikum in's Carltheater locken werden, steht noch zu erwarten.

Die „Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben" vom 2. Juli d. J. Nr. 27 bringt eine analysirende Abhandlung von F. Bömches über Lüftung und Beleuchtung von Theatern, auf die wir hiermit aufmerksam machen.

Briefkasten. 9. — 18. Juli: ♂ in Berlin: Benützt — H. Th. K in Berlin: Wir müssen wiederholt ablehnend danken. — !! in Graz: Ihrem Wunsche wird demnächst entsprochen werden. — Dd hier: Benützt. — HR. in Mannheim: Bereits brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 30.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

23. Juli. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. **Mit Post:** Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Geschichte des englischen Theaters im 17. Jahrhundert.

Von Alfred v. Wolzogen.

(Fortsetzung).

Mit Betterton beginnt Dr. Doran's eigentliche Geschichtserzählung, und welch' eine stattliche Persönlichkeit tritt uns in ihm entgegen! „Die Tagebücher, Biographien und sonstigen Ueberlieferungen aus jener Zeit", sagt Doran, „werden uns mit Zuhilfenahme einiger Einbildungskraft in den Stand setzen, nicht nur den Schauspieler vor unsern Augen zu sehen, sondern auch die Gesellschaft, in der er sich bewegte, in ihrer Eigenthümlichkeit deutlich zu erkennen. So finde ich denn an einem Dezember-Abend des Jahres 1661 ein übervolles Haus in dem Theater auf Lincoln's Inn Fields. Das Stück, das dort gespielt wird, ist „Hamlet" mit dem jungen Betterton, der damals schon zwei Jahre lang der Bühne angehörte, in der Rolle des Dänenprinzen. Die Ophelia ist der wirkliche Gegenstand der Liebe des jungen Mannes, nämlich die anmuthige Mistreß Saunderson. Alte Damen und Herren, in mächtigen Karossen zu dieser Vorstellung fahrend, rufen sich das unordentliche Gedränge der Kutscher um das alte Schauspielhaus von Blackfriars herum in's Gedächtniß zurück, über welchen Tumult sich die erzürnten puritanischen Hausbesitzer beschwert hatten, weil sie dadurch in ihrer stillen Häuslichkeit gestört worden. Allein was war der dortige Lärm gegen die Scenen, die man an der Südseite der „Fields" erlebte, wenn Hamlet-Betterton sich dem Publikum vorstellte! Da war ein Drängen nach Plätzen, das dem Eifer der alten Briten, wenn sie ihre Wagenkämpfe hielten, nichts nachgab. Siehe da! das Volk hat soeben am Eingang in's Parterre einen Polizeidiener, der einen ehrsamen Theaterbesucher zu arretiren sich anschickte, gefangen, bindet den armen, zitternden Beamten in einer Tonne fest und rollt ihn über den ganzen Platz weg. Endlich wird er gegen eine Kutsche geschleudert, welche in vollem Galopp aus einer benachbarten Straße daher gefahren kommt. Die Rosse schnauben über den Mann im Fasse hinweg — Töne des jammervollsten Verderbens werden laut — und die junge Dame, die sich entsetzt in die Kutsche rückwärts beugt, schreit dazu wie eine Rasende. Diese sehr wenig ehrbare Dame ist die Tochter des braven durchaus ehrbaren und unglücklichen Viscount Grandison, heute noch Mrs. Palmer*), über's Jahr aber Gräfin Castlemaine".

Beiläufig möchten wir fragen, ob je irgend einem unglücklichen Bibliomanen unter unsern Lesern ein Buch in die Hände gefallen ist, welches vorgibt, „das Leben Betterton's" darzustellen, und ob er die illusorische Hoffnung gehegt hat, daraus Belehrung zu ziehen. Als ein glänzendes Beispiel, wie sehr Titel und Inhalt sich widersprechen können, gehört dieses Buch, obschon durchaus nicht selten, doch zu den größten Merkwürdigkeiten der Literatur. Sechs Seiten, wovon ein beträchtlicher Theil überdies durch Mittheilung eines Abkommens zwischen den Häuptern der „Gesellschaft des Herzogs" („The Duke's Com-

*) Eine von den zahlreichen Geliebten Karl's II, von der später noch weiter die Rede sein wird.

pany") und Hart und Kynaston, zwei von den „Dienern Seiner Majestät" („His Majesty's servants") *) ausgefüllt wird, machen die ganze Biographie aus. Den Rest der Schrift bildet eine Abhandlung über Bühne, Gericht und Kanzel, welche in den Mund des großen Schauspielers gelegt ist, und auf daß der Band an Umfang keinen Mangel leide, ist Betterton's Komödie „Die verliebte Witwe" („The Amorous Widow"), welche unter dem Titel „Barnaby Brittle" ihr Leben bis heute gefristet, als Ballast noch hineingeworfen.

Die Geschichte von der Ermordung des armen Mountford **) bildet eine von den traurigen Episoden dieses lustigen Theils der Theaterhistorie. In der zweiten Auflage, welche Dr. Doran's Buch sicher erleben wird, könnte er diesen Abschnitt seiner Erzählung noch durch eine Verweisung auf das Gedicht erweitern, welches der geistlose Lump, „der kurzweilige Thomas Brown", auf dieses melancholische Ereigniß gemacht hat. Es ist werth erhalten zu werden, wenn auch nur als ein Beweis der herzlosen Brutalität, wozu die Alles für Scherz haltende Liederlichkeit herabsinken kann. Man denke sich heute einen Mord mit kaltem Blute zum Gegenstand eines spaßhaften Gedichts im „Punch" gemacht! Was Mrs. Bracegirdle betrifft, so ist sie selbst heutigen Theaterbesuchern noch eine bekannte Persönlichkeit. In einer Uebersetzung des französischen Drama's „Tiridate" erscheint die berühmte Dusmenil in Anne Bracegirdle verwandelt und mit den eigenthümlichen historischen Attributen der letzteren versehen. Die vorzügliche Darstellung von Mrs. Sterling hat diese dramatische Kleinigkeit zu einem standhaften Repertoirstück gemacht.

„Während dieses halben Jahrhunderts", sagt Doran fernerhin, „gab es sieben Damen, die sich mehr oder weniger als Schriftstellerinnen für die Bühne auszeichneten. Es waren die tugendhafte Mrs. Philips, die kecke Aphra Behn, die nicht weniger bekannte Mrs. Manley, die anmuthige und gelehrte Mrs. Cockburn, die aristokratisch angewehte Mrs. Boothby (von der nichts feststeht, als daß sie 1669 ein Stück, „Marcatia" betitelt, schrieb), die wohlbeleibte Mrs. Pix und die enragirte Whiggistin Mrs. Centlive". Von diesen Damen entwirft er uns lebendige Bilder. Wir wollen als Beispiel das citiren, was von der nichtsnutzigen Mrs. Behn gesagt ist. „Aphra Behn stammte aus der Grafschaft Kent, hatte aber ihre Jugend in Surinam zugebracht, wo ihr Vater, Johnson, als General-Lieutenant residirt hatte. Nach einer weitern Erziehung in dieser glühend heißen Lebensschule begab sie sich nach London, heiratete den Irländer Behn, den bald hernach die Erde verschluckt zu haben scheint, gelangte vermittelst ihrer Schönheit an den Hof Karl's II. und erhielt in Folge ihres Esprit eine außerordentliche Anstellung in Antwerpen — als Spionin. Die Briefe ihrer holländischen Liebhaber gehören wohl in das Gebiet des Romans, allein daß sie ein sehr emancipirtes Leben geführt, dafür gibt es vollgiltige Beweise. In anderer Hinsicht war sie unglücklich. Als sie nach England zurückkehrte, wurde ihren politischen Berichten und Prophezeiungen nicht mehr Glauben geschenkt als den Warnungen Kassandra's; sie entschloß sich also, England seinem Schicksale und sich selbst dem Vergnügen und den Musen zu überlassen. Die Gele-

---

*) Bald nach dem Regierungsantritte Jakob's I., wo es bereits gegen 17 Theater in London gab (darunter das Black- und White-friars-Theater, der Globe, die Fortuna, die Rose, der Phönix, der rothe Ochse rc.) ertheilte der König der Truppe des Lord-Kämmerers den Titel: „The King's Servants" und damit die Befugniß, in ganz England Schauspiele aufführen zu dürfen.

**) So und nicht Mountfort, wie Dr. Doran schreibt, buchstabirt Macaulay den Namen, gestützt auf Cibber's Apology, Tom Brown's Works, Mountford's Greenwich Park rc. Er erzählt im siebenten Bande seiner „Geschichte Englands" (Tauchnitz-edition, pag 122—124) das Ereigniß folgendermaßen: William Mountford und Anne Bracegirdle waren im J. 1692 bei weitem die schönsten und brillantesten Schauspielgrößen Londons; für Mountford interessirte sich sogar die Königin Marie, und von Anne Bracegirdle wurde behauptet, daß sie ebenso viele Liebhaber besitze, als Männer im Schauspielhause wären, wenn sie spielte. Dennoch war es Keinem je gelungen, sie seine Maitresse nennen zu können, vermuthlich weil sie eine kalte, berechnende Koquette war, die sehr wohl verstand, wie viel ihre Reize durch den Ruf ihrer Unbesieglichkeit im Preise stiegen. Zu ihren tollsten Anbetern gehörte ein ausschweifender Kapitain, Namens Hill, mit dem ein junger Lord, Charles Mohun kameradschaftlich in jeder Art von wilder Debauche verbunden war. Hill bildete sich ein, daß er von Anne nur eines Rivals wegen nicht erhöret werde und daß dieser Rival kein anderer sei, als der schöne Mountford. Er schwur, vom Weine erhitzt, in einer Kneipe, den nichtswürdigen Kerl kalt zu machen und Mohun versprach, ihm beizustehen. Sofort begaben sich beide mit einigen Soldaten, die Hill in seinen Dienst genommen, nach Drury Lane, wo die Dame wohnte. Dort warteten sie eine Weile auf ihr Erscheinen, und als sie endlich kam, wurde sie auf der Straße ergriffen und nach einer Kutsche geschleppt. Allein sie schrie um Hilfe, ihre Mutter hing sich fest an sie an, die ganze Nachbarschaft stand auf, und sie wurde befreit. Hill und Mohun eilten hinweg und sannen auf Rache. Sie begaben sich mit bloßen Schwertern in die Gegend, wo Mountford wohnte. Der Wächter ersuchte sie, die Waffen einzustecken, Mohun aber erwiderte ihm, daß er ein Peer sei, worauf er passiren durfte. So mächtig war das Privilegium damals noch und so schwach das Gesetz. Boten eilten zu Mountford, ihn zu warnen, allein sie trafen ihn nicht an. Da kam er selbst und nach kurzem Wortwechsel zwischen ihm und Mohun rannte ihm Hill den Degen durch den Leib und floh. Mohun aber ward ergriffen, vor den Pairsgerichtshof gestellt, von diesem aber, obwohl König Wilhelm III. selbst die Ansicht ausgesprochen, der Verbrecher müsse gerichtet werden, freigesprochen. Ein Pair war dabei sogar so brutal zu äußern: „Der Kerl war am letzten Ende ja doch nur ein Schauspieler, und Schauspieler sind Kanaillen".

genheiten, Gutes zu wirken, fehlten ihr nicht, aber sie machte keinen Gebrauch davon. Sie hätte eine Zierde der Frauenwelt sein können, allein sie zog es vor, ihr Schande zu machen. Ruhm hätte sie durch ihre Arbeiten vollauf zu ernten vermocht, allein Schmach zu ernten, war ihr lieber. Ihre Vergnügungen schickten sich nicht für eine anständige Frau, und was die Musen betrifft, denen sie opferte, so saß sie nicht mit ihnen auf den Abhängen des Helicon, sondern zog sie auf ihr Niveau herab, wo sich dann die göttliche Neun mit ihrer unreinen Verehrerin lustig im Kothe wälzen mußte. Niemand kommt dieser Frau an nackter Unflätherei gleich, mit Ausnahme von Ravenscroft und Wycherley; allein der letztere unter diesen beiden hatte doch noch immer mehr originelle Erfindungsgabe und Grazie des Ausdrucks. Für diese Schriftsteller und deren abscheuliche Schule war sie ein empörendes Beispiel und Muster. Dryden's Stücke erschienen etwas vor den ihrigen auf der Bühne; aber Mrs. Behn's saloppe Muse ging denen der beiden eben namhaft gemachten Autoren voraus und machte sich selbst dann noch in ihrer Unschicklichkeit breit, als Congreve *) schon aufgetreten war. Mit Dryden wetteiferte sie in der Unanständigkeit, und er vermochte sie auf diesem Gebiete nicht zu übertreffen. Allen andern männlichen Schriftstellern ihrer Zeit diente sie zum Anreiz und zur Rechtfertigung. Nach dem geistigen Pfunde, das in sie gelegt war, hätte sie es wohl vermocht, dieselben auf reinen und lichten Pfaden zu führen, allein sie war ganz eigentlich blos eine H..., die durch den Schmutz tanzte und die Männer herausforderte und lockte, ihr dahin zu folgen. Diesem losen Weibsbild gegenüber fruchteten alle Vorstellungen nichts. Ihr Privatleben hat einen Vertheidiger in einer Freundin gefunden, deren Weihrauch, anstatt zu ihrer Verherrlichung zu dienen, ihr vollends den Hals bricht. Nach den Aeußerungen dieser Freundin hatte Mrs. Behn zahlreiche gute Eigenschaften; allein „sie war eine Frau von Geist und liebte deshalb das Vergnügen", und sie war „ausgelassener und freier, als die Zurückhaltung der Spröden es gestatten will". Von Aphra Behn sind 18 Stücke zwischen 1671 und 1696 gegeben worden; doch starb sie schon 1695. Wenige davon sind indessen Originaldramen, die meisten nach Marlowe, Wilkins, Killigrew, Brome, Tatham, Shirley, der italienischen Komödie, Molière und mit mehr Fug und Recht nach alten Romanen zurechtgemacht. Sie verstand sich auf solche Nachbildungen mit vielem Geschick, auch war sie nie langweilig. Nur Schade, daß alle ihre Lebhaftigkeit an Schmutzereien verschwendet ist. Wenn das Publikum bei einigen Scenen in dem Stücke „The Lucky Chance" („Der glückliche Zufall") einen Schrei der Entrüstung vernehmen ließ, so rechtfertigte sie sich durch die Frage: „War ich nicht loyal?" Hatte sie nicht auch in ihren fünfaktigen Possen des Königs Feinde lächerlich gemacht und dem Könige ihre Huldigung dargebracht, indem sie ihre „Feigned Courtezans" („Falsche Höflinge") der Nell Gwynn dedizirte und diese ihr in allen Lastern und gutem Humor ebenbürtige Schwester ein so vollkommenes Geschöpf nannte, als sei sie mit der Gottheit selbst verwandt? Hatte sie nicht endlich auch das torystische Stück geschrieben: „Tory to the backbone" („Tory vom Wirbel bis zur Zehe")?

Dieser Schilderung möge auch noch das Bild der Mrs. Manley folgen. „Mrs. Manley", sagt Doran, „ist eher entschuldbar. Diese arme Tochter eines alten Royalisten hatte einigen Grund, die menschliche Natur als schlecht zu schildern, sowohl in den Männern als in den Frauen. Die junge Waise vertraute sich der Obhut eines verführerischen Verwandten an, der sie heiratete, während er noch eine Frau am Leben hatte. Dieses erste Unrecht war ihr Verderben, nicht ihr nichtswürdiger Cousin, und unglücklicher Weise zog sie, obwohl die Welt sie gleichgiltig betrachtete, die kapriziöse Theilnahme der Herzogin von Cleveland **) auf sich. Als die Laune vorüber war und Mrs. Manley sich auf sich selbst angewiesen sah, verschmähte sie die ihr vom General Tidcombe dargebotene Hilfe und wagte ihren ersten theatralischen Versuch mit dem Trauerspiel „Royal Mischief" („Königliches Unrecht"), das 1696 auf der Bühne von Lincoln's Inn Fields über die Bretter ging. Alles in diesem Stücke ist verzweifelte Liebe von einer recht schlechten Qualität, und unterschiedsloser Mord, der nur durch die Abwechslung in

*) William Congreve, geb. 1670, gest. 1729 zu London, schrieb mehrere Lustspiele und ein Trauerspiel „The mourning Bride", auch „Miscellaneous poems"; seine gesammelten Werke kamen 1761 in Birmingham und 1788 zu London in zwei Bänden heraus. Das Lustspiel „The way of the world" hat Bode 1787 auch in's Deutsche übersetzt.

*) Sie war die Maitresse des schönen und geistvollen Charles Sackville Earl of Dorset, den sie ihren Karl den Ersten nannte, und des Königs Karl II., der für sie nur erst Karl der Dritte war (Macaulay, history, III. 143.)

**) Barbara Palmer, Duchess of Cleveland, Karl's II Maitresse (Macaulay, II 2.)

*

der Art des Tödtens einiges Relief erhält. Ein unglücklicher Mann, Namens Osman, wird darin sogar in eine Kanone geladen und herausgeschossen, worauf es von seiner Frau, Selima, heißt: daß sie die rauchenden Ueberreste ihres Herrn und Gemahls sammeln gehe („to be gathering the smoking relics of her lord“). In ihrem nächsten Versuch, einem Lustspiel „The lost lover“ („Der verlorne Liebhaber“), welches dasselbe Jahr innerhalb einer Woche geschrieben war und an einem Abend todtgespielt wurde, brachte sie ein tugendhaftes Weib, welches das Publikum zu schätzen gelehrt worden war, auf die Bühne. Ihre übrigen, in Zwischenräumen von zehn zu zehn Jahren geschriebenen Stücke waren „Almyra“, gegründet auf die Geschichte des Kalifen, der sich dem Laster ergeben, den einen Tag ein Weib zu heiraten, um es am nächsten zu enthaupten, und „Lucino“, ein halb heiliges Stück, das den fiktiven ersten christlichen König von Britannien zum Gegenstand hat; beide hatten keinen Erfolg. Mrs. Manley lebte bis 1724. Als sie nicht unter der „Protektion“ eines Freundes stand und nicht um die Liebhaber sittsam trauerte, die in rasender Passion für sie starben, beschäftigte sie sich damit, die „Memoiren der neuen Atalantis“, eine Satire gegen das Whig-Ministerium, zu schreiben, deren Autorschaft sie muthig einräumte, damit nicht Drucker und Verleger für sie leiden sollten. Das folgende Tory-Ministerium benutzte ihre Feder, und sie wohnte mit Swift's Alderman Barber, der ein torystischer Buchdrucker war, bis zu ihrem Tode als Herrin des Hauses und des Alderman's zusammen“.

(Schluß folgt.)

Friedrich Halm's „Wildfeuer“.

Von Karl Preser.

Das vorgenannte neue Drama des Hrn. v. Münch-Bellinghausen, — zuerst in Schwerin, dann in Kassel und später in Hamburg zur Darstellung gekommen, — läßt in vielen Beziehungen die gewandte Feder des Dichters des „Fechters von Ravenna“ wieder erkennen, und nicht deshalb allein, sondern vorzüglich wegen seines mit reizenden Scenen ausgestatteten interessanten Inhaltes wird es wohl sehr bald die Runde über die deutschen Bühnen machen. Natürlich muß dem Dichter daran gelegen sein, sein Werk auch darauf zu erhalten; ob er dies aber kann, ist zu bezweifeln, da, wenn das Publikum an der poetischen Gestaltung des Ganzen sich gesättigt hat, der materielle Inhalt, von der Poesie entkleidet, schärfer erfaßt und dadurch eine Unnatürlichklarer zu Tage treten wird, die, wie zu befürchten steht, das Wildfeuer verglimmen läßt. Versuchen wir es daher, das Drama uns zu zergliedern, in der Hoffnung, daß der Dichter sich veranlaßt fühlen möge, durch Umarbeitung, speziell durch Hinzuthun eines neuen Motivs dem Werke eine dauernde Existenz zu sichern.

Wir werden um die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts nach Savoyen auf die Schlösser Arbois und Dommartin geführt. Marcel de Prie (später Gerard v. Loménie) erscheint als Waffenmeister des 16- oder 17-jährigen Réné v. Loménie, Grafen v. Dommartin. Er ist sich selbst ein Räthsel gewesen, das ihm — und damit beginnt die interessante Exposition — der alte Seneschall Pierre löst, indem er ihm erzählt, aus welchen Gründen einst sein verstorbener Vater die Heimath verlassen und ihm, dem treuen Diener, aufgetragen habe, erst im Mannesalter den Sohn auf seine Besitzungen zurückzuführen, sowie ihm zum Antritte seines rechtmäßigen Erbes hilfreiche Dienste zu leisten. Marcel ist Erbherr jener beiden Schlösser und bildet im Drama, umgeben von dem greisen Pierre und ergebenen Vasallen, das anziehende Bild eines durchaus noblen und edlen Bruders, dessen Charakter mehr einen ersten jugendlichen Liebhaber, als einen Heldenspieler bedingt, wenn letzterer die Maximen heroischer Rollenausstattung nicht einem jugendlichen Edelmuth unterzuordnen vermag. Diesem Bilde gegenüber steht die derzeitige Inhaberin der Besitzungen, die Gräfin v. Loménie, eine Tante Marcel's und ehemalige Geliebte von dessen Vater, der aus der Ehe mit ihrem verstorbenen Manne eine Tochter geschenkt wurde, welche durch ihr wildes Wesen im Volke sich den Namen „Wildfeuer“ zugezogen hat. Beide Schlösser sind Mannslehen, und die herrschsüchtige, auch als eigensüchtig gegezeichnete Gräfin, die längst ihres Schwagers Sohn für todt ausgegeben, erfindet den listigen Plan, ihre Tochter als Knaben erziehen zu lassen, bis ein günstiger Augenblick das Erbe vollständig sichert. Sie ist die personifizirte Unbeugsamkeit, bereit, um jeden Preis ihren Willen durchzusetzen, und es bietet ihre Partie mit ihren charakteristischen, feinen Nüancirungen der Darstellerin höchst dankbare Aufgaben. Als Staffage dienen der Gräfin ihr Leibarzt Etienne, das Werkzeug ihrer Willensäußerung, der Mitwisser ihres Geheimnisses, sowie der Kanzler Renard. Zwischen diesen beiden Gruppen stehen als ver-

bindende Glieder Graf Réné und Margot, letztere ein Bauernmädchen, welcher auf der Spitze der Handlung eine Episode zufällt, die eben so anziehend als bedeutend für die Entwicklung ist, daher sie unbedingt von einer ersten Schauspielerin übernommen werden muß. Im Volke spricht man geheimnißvoll davon, daß Réné ein Mädchen sei, und dies bestimmt Marcel, die von Pierre angerathene Vermittlung der Waffen auszuschlagen. Ist Réné ein Knabe, so urtheilt der Edelmüthige, so ist er mein Vetter, und er mag Dommartin behalten, ist er aber ein Mädchen, so —

> Ich weiß das Eine nur: nichts wünsch' ich mehr
> Für's erste mir, als daß er Mädchen wär';
> Doch weigert das Geschick mir diese Gabe,
> O wär' ich Mädchen dann und er ein Knabe!

Das zeigt sich in einer mit vieler Meisterschaft psychologisch richtig und poetisch angelegten Scene zu Anfang des dritten Aktes, wo Marcel der Margot einen Kuß gibt, dadurch die Seele Réné's entflammt, in dem die weibliche Eifersucht rege wird, und damit von der hier gipfelnden Peripetie zur Katastrophe hinüber führt, welche mit der Verbindung Beider endigt, nachdem Réné, in Frauenkleidern zu einer Flucht veranlaßt, sich selbst als Mädchen erkannt hat.

Man begreift aus dieser Skizze, daß das Werk Interesse erwecken muß, und wir bekennen, es erweckt sogar warme Theilnahme, es ist ein echtes Drama, das den Vorzug hat, die natürlichen Dinge in einem rein poetischen Gewande zu zeigen. Indessen darf doch der Dichter sich nicht verleiten lassen, mit Hilfe der Poesie eine Naturwidrigkeit so zu gestalten, daß eine perspektivische Täuschung erzeugt wird, daß das von den Sinnen erfaßte Objekt in idealer Gestaltung anders erscheinen soll, als die Naturnothwendigkeit es voraussetzt; denn das Idealisiren darf niemals zum gänzlichen Verluste der eigentlichsten Wesenheit natürlicher Dinge führen, geschweige denn das Innere eines Charakters aufheben, nur um poetischer Zwecke oder einer dramatischen Handlung willen. Das aber that H a l m mit der Titelheldin, die in ihrem sechzehnten Jahre noch nicht weiß, daß die Natur sie nicht als Jüngling, sondern als Jungfrau ausstattete, eine Freiheit, welche das Drama im speziellen Falle um so weniger vertragen kann, als ein Motiv für die Unkenntniß Réné's seiner selbst durchaus nicht vorliegt, der sich im Gegentheil als ein gewiegter Bursche gerirt und sich in Wald und Feld auf der Jagd herum treibt, indessen doch die Subjektivität in diesem Alter bei dem Mädchen naturgemäß schon reifer als bei dem Knaben ist. Es wäre nur die Frage: läßt sich dem Uebelstand abhelfen, und bleibt dann die Figur Réné's noch eben so anziehend? . . . Beides wird bejaht werden müssen; Réné würde sogar gewinnen, da er alsdann nicht lediglich als leidende Figur dastehen, und die Aufgabe der Darstellerin werthvoller sein würde. Bis zu einem gewissen Alter nämlich möchte der Trug der Mutter durchgehen, dann aber könnte Réné als eingeweiht in den Grund desselben erscheinen, und weit gerechtfertigter als eine Geschlechtsunkenntniß, wäre die Gewohnheit der männlichen Tracht, ein gewisses Schamgefühl, sie vor der Welt abzulegen und endlich der unbeugsame Wille der Mutter. Es änderte diese Motivirung nicht nur an keiner der schönen Scenen etwas, vielmehr könnte sie nur dazu beitragen, denselben noch einen höheren Reiz zu verleihen; z. B. gäbe sie in der vierten Scene des zweiten Aktes ein vortreffliches Argument für Réné's Trotz der Gräfin gegenüber; sie verliehe bei der Anhörung der Erzählung Marcel's im dritten Akte der Situation dadurch eine größere Wärme, daß die Jungfräulichkeit Réné's über den Trug triumphirte, und würde endlich im letzten Akte bei den Worten: „ich sterb' vor Scham" einen dramatisch richtigen Abschluß finden.

Schließlich sei noch Eines erwähnt. Während der epische Styl sein Grundgesetz im Standpunkte des Seins, der Substantialität, der Bewegung auf ruhiger Basis hat, setzt der dramatische Styl das Werden der That und des Schicksals aus dem Innern voraus; er entnimmt „sein Grundgesetz aus dem Momente des Fortgangs vom Charakter zur Handlung". Diesem Stylgesetze gerecht, ist nun zwar unleugbar H a l m's neues Drama aufgebaut, aber er hat sich eines Fehlers dabei schuldig gemacht, wo der Drang nach Verdeutlichung des „Werdens der That" jene erhabene tragische Scene vor dem Schluße des vierten Aktes, als man der Gräfin das im Wasser gefundene Barett ihres Sohnes bringt, total stört und den Eindruck zu einem t r a g i k o m i s c h e n macht. Es wird entschieden richtiger sein, wenn Margot und Réné in der fünften Scene abgehen und nur M i t t e l zur Flucht b e r a t h e n wollen; daß sie dagegen von einer V e r k l e i d u n g am n a h e n B a c h e reden, ist aus dem Grunde falsch, weil gleich darauf die Gräfin beim Anblick des gefundenen Baretts in den höchsten Grad leidenschaftlicher Erregung geräth, von der aller Eindruck verwischt wird, da der Beschauer den Zusammenhang kennt, der ihm ebenso fremd bleiben mußte, als der Gräfin selbst. Auch hier würde, abgesehen von dem Gerecht-

werden gegen die dramatischen Gesetze, eine Aenderung nur zum Vortheile des Stückes gereichen, ohne daß das Erscheinen Réné's in Damenkleidern am Schluße des Aktes gestrichen zu werden brauchte, das vielmehr nun zur Rechtfertigung der bei dem Abgehen ausgesprochenen Absicht diente und um so wirksamer sein müßte, je weniger mädchenhaft und sorgfältig Haltung und Anzug von der Darstellerin behandelt wird.

Stockholmer Theater- und Musikbericht.

E. L. — Die letzte Hälfte der nunmehr verflossenen Theatersaison hat uns wenigstens ein Ereigniß gebracht, welches nicht nur bei allen Freunden der original-schwedischen dramatischen Literatur und Darstellungskunst, sondern auch im Auslande besonderes Interesse zu erwecken geeignet sein möchte, zumal da ungewöhnliche, ja einzige Umstände tragischer Natur es begleiteten. Man hatte in Schweden schon seit zwei Jahren von der Aufführung einer Tragödie, Namens „Daniel Hjorth“ auf dem nun abgebrannten schwedisch-finnischen Nationaltheater in Helsingfors gehört, welches, von einem blutjungen finnischen Studenten, Johann Wecksell, verfaßt, von einer so großartigen, ursprünglichen Dichterkraft Zeugniß ablegen sollte, daß die höchsten Hoffnungen sich an das Auftreten dieses neuen Namens für die gemeinsame finnisch-schwedische dramatische Literatur knüpfen mußten. Die kompetentesten Kunstrichter waren darin einig, daß „Daniel Hjorth“ eine hochpoetische Dichtung und ein dramatisches Kunstwerk sei, „werth, mit dem Maßstabe gemessen zu werden, womit nur die höchsten Meisterwerke zu messen sind“. Und doch war es ein Erstlingswerk. Allein als das Stück in Helsingfors aufgeführt werden sollte, als der Dichter eine Umarbeitung des fünften Aktes, welcher an einer Schwäche in der Komposition litt, vornehmen wollte, ergriff ihn ein plötzlicher, unheilbarer Irrsinn und verstopfte so zu früh die Quelle, aus welcher so viel des Schönen schien hervorsprudeln zu sollen. Als das Stück, auch ohne die Umarbeitung, in Helsingfors unter seltenem, einstimmigem Beifall aufgeführt wurde, war der arme, wahnsinnige Dichter zugegen und — der „einzige Zuschauer, welcher sein Stück nicht verstand“. Nur einen kurzen Moment schien er zum Bewußtsein zu kommen und brach in die Worte aus: „Mein Gott, was er dort oben sagt, das hab' ich ja geschrieben!“ Sofort aber bedeckte Nacht wieder diesen seltenen Geist. Das Stück ist historisch, es spielt 1599 auf dem Schlosse Åbo und ist von tief aufregendem Inhalt und, trotz des minder gelungenen fünften Aktes, so meisterhaft für die Bühne berechnet, daß es die Kenner in Erstaunen versetzt. „Daniel Hjorth“ ist eine geniale Charakterzeichnung, eine Art „Hamlet“, allein neben dem inneren Drange zu tiefer, den herkömmlichen Meinungen siegreich spottender Reflexion ausgerüstet mit einer gänzlich originellen, wilden Energie, die in ihrer tiefbegründenden Wahrheit etwas seltsam Erschütterndes und Hinreißendes hat. Auch die andern Charaktere, mit Ausnahme eines einzigen schemenhaften weiblichen, sind tief und konsequent gefaßt und dargestellt und mit wunderbarer Kraft im Zeitenkolorit gehalten. Das Stück fand auf dem großen Stockholmer königlichen Theater eine vortreffliche Darstellung und den allgemeinsten nachhaltigsten Beifall. — Sonst war die Tragödie auf dem großen Theater (Stora Theatern) nur schwach vertreten, da letzteres eben wesentlich Opernhaus ist. Von besonderem Interesse war die Vorstellung des „Hamlet“ am 23. April, zu Shakespeare's Verherrlichung, worauf die vortreffliche Ouvertüre zu des dänischen Dichters Boye Schauspiel „William Shakespeare“ von Kuhlau und eine Reihe von Tableaux aus Shakespeare's Werken folgten. Endlich registriren wir die Aufführung von Shakespeare's „Richard II“ und Halm's „Fechter von Ravenna“. — Die Oper ist auf dieser Bühne reich vertreten, wir nennen: „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“ (Gräfin: Fr. Michaeli in meisterhafter Weise), „Joseph“, „Fra Diavolo“, „Czaar und Zimmermann“, „Oberon“, „Freischütz“, „Barbier“, „Weiße Dame“, „Troubadour“, „Ernani“, „Regimentstochter“, „Kronjuwelen“, „Liebestrank“, „Faust“ von Gounod, ferner als neu Thomas: „Königin Elvira's Sage“ und Donizetti's „Favorite“ unter dem Titel: „Leonore“. Hierin trat als Fernando ein norwegischer Tenorist Hr. Skougaard auf, welcher sich in Italien ausgebildet hat, allein nichts Bedeutendes leistete. Endlich nennen wir noch die französische komische Oper: „Villars Dragoner“, Musik von Maillart.

Auf dem kleineren Theater, dem „Kungl Dramatiska Theatern“, wurde als neu das fünfaktige schwedische Originalschauspiel: „Der Amaranther-Orden“ aufgeführt. Der anonyme Verfasser hat sich bereits früher durch ein Stück, „Lucidor“ bekannt gemacht und fand auch mit diesem Stücke, worin die schwedische Königin Christine eine Hauptrolle spielt, günstige Aufnahme. — Nach der Uebersetzung des nun verstorbenen vortrefflichen schwedischen Shake-

speare=Uebersetzers Hagberg wurde: „Was Ihr wollt“ („Hvad ni vill“) aufgeführt und fand bei durchgängig ausgezeichneter Darstellung den allgemeinsten Beifall. Zum Zugstücke wurde „Drottning Bell“, Schauspiel in fünf Akten nach J. Kavanagh's Roman „Grace Lee“ von Charlotte Birch=Pfeiffer. Auch die „Waise von Lowood“ wird öfter auf diesem Theater aufgeführt. Von besonderem Interesse war die Darstellung des Feuillet'schen „Montjoye“, wo nur der unbegreifliche letzte Akt gerechtes Erstaunen erregte. Außer mehreren gangbaren französischen Stücken von geringerer Bedeutung führt dies Theater in vortrefflicher Darstellung: „Die Biedermänner“ auf, sowie das Birch=Pfeiffer'sche „En Famille“ („Eine Familie“). Nach dem deutschen ebenfalls ein Lustspiel: „Mascaraden i Vindscammarn“, dessen Original uns unbekannt ist, und von Kotzebue: „Brodertvisten och Forlikningen“ („Bruderzwist und Versöhnung“.)

Das Södra Theatern führte ein Stück auf: „I Pommern och Tyrkiet“ aus dem Leben Karl's XII., welches wahrscheinlich eine Bearbeitung des Töpfer'schen Stückes: „Karl XII. auf der Heimkehr“ ist.

Ein großes Shakespeare=Fest wurde von einer der hiesigen zahlreichen Ordensgesellschaften, wofür die Schweden eine ganz eigenthümliche Passion haben, im großen Saale de la Croix gefeiert. Es war dazu Alles, was Stockholm an Künstlern, Schriftstellern und Schöngeistern umfaßt, eingeladen. Der Saal war festlich mit Wappenschildern und Fahnen dekorirt und zum Theater umgeschaffen. Auf einem Wappenschilde sah man auch Hagberg's Namen, der an den Shakespeare's für alle Zeiten in Schweden geknüpft ist. Das Fest wurde eröffnet mit Mendelssohn=Bartholdy's Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum“, woran der Sekretär Wallmark eine Rede über Shakespeare knüpfte. Es folgte dann Deklamation durch den königlichen Schauspieler Hrn. Swartz und eine gediegene, von dem schwedischen Komponisten F. Berwald komponirte Kantate. Von besonderer Wirkung war darin der mehrfach wiederkehrende Chor:

„Evigt liksom stjernan brinner
Evigt snillets gnista strålor
Glänsande fran pol till pol.
Liksom Solen ei forsvinner
Då den afton rödnan målor
Släckes aldrig konstens sol“.

(„Ewig wie der Stern brennt,
So ewig strahlt der Funke des Genie's,
Glänzend von Pol zu Pol.
Wie die Sonne nicht verschwindet,
Wenn sie die Abendröthe malt,
So auch wird nie gelöscht der Kunst Sonne“.)

Zum Schluße folgten auch hier Tableaux aus Shakespeare's Werken.

Unter den Konzerten war von besonderem Interesse das, welches zur Erinnerung an den nun verstorbenen schwedischen Komponisten Otto Lindblad gegeben wurde, und worin meist Werke von ihm aufgeführt wurden. Ebenso ragte das vierte und letzte Konzert der harmonischen Gesellschaft hervor. Es wurde darin die achte Beethoven'sche Symphonie in F-dur, das Finale des ersten Aktes des Mozart'schen „Titus“, welches den gewaltigsten Eindruck machte, und Schumann's „Paradies und die Peri“ vortrefflich ausgeführt. Man fand doch, daß Schumann die üppige, brennende, orientalische Farbenpracht besser zu malen verstanden habe, als die stille innerliche Schönheit der Empfindung.

Von berühmten Künstlern trat u. A. der Violoncellist Servais aus Belgien auf dem großen königlichen Theater auf.

Theater- und Musikleben in Mähren und Schlesien.

pp. — Die Theater= und Musikzustände unseres ganzen Landes zu besprechen und das Bemerkenswerthe derselben hervorzuheben, genügen — wenn man die mährischen Hauptstädte Brünn und Olmütz ausnimmt, deren Leistungen im Gebiete der Kunst ohnehin in den „Recensionen“ abgesondert besprochen werden, — größere Zeiträume. Selbst in kleineren Orten der beiden Länder Mähren und Schlesien fehlte es nicht an Theatern oder was man Theater nennt, ferner an Konzerten und anderen musikalischen Unterhaltungen. Doch ist es in der Regel kein künstlerisches Streben, welches den Impuls zur Veranstaltung von Theatervorstellungen und musikalischen Aufführungen gibt, sondern Mode, Zeitvertreib sind die Veranlassung. Nicht selten drängt sich die Nothwendigkeit auf, ein Konzert zu arrangiren, ein bedeutungsvoller Tag oder die Anwesenheit einer hervorragenden Persönlichkeit ist zu feiern, kleinere Orte wollen nicht zurück bleiben gegenüber den Städten, auch sie wollen musikalische Vereine besitzen und an Theaterunterhaltungen wenigstens zeitweilig Theil nehmen. Als ausübende Musiker erscheinen in den Landstädten größ-

tentheils Dilettanten, da die Zahl der Personen, welche sich ganz der Musik widmen und in der Ausübung derselben ihren Erwerb suchen, nur eine sehr geringe ist. Was das Theater betrifft, so sind es nur einzelne Städte, woselbst in der Regel zur Winterzeit Vorstellungen in eigens hiezu bestimmten Lokalitäten gegeben werden. Kleinere Orte werden von wandernden Schauspielergesellschaften besucht, welche sich nur kurze Zeit, so lange nämlich die Leistungen den erwarteten Lohn finden, aufhalten, und die gewöhnlich ein Gasthaus, einen Tanzsaal oder ein sonstiges zur Verfügung stehendes Lokal zum Schauplatze ihrer Wirksamkeit machen.

In Iglau war das Theater der Leitung des Unternehmers Ziegler anvertraut, welcher mit seiner guten Gesellschaft dasjenige darbot, was das Publikum von dem Schauspieldirektor fordert, Erheiterung und Unterhaltung. Anspruch auf Anerkennung hat sich Hr. Ziegler durch die vortreffliche Scenirung und Ausstattung erworben. Ein zahlreicher Besuch des Theaters lohnte die Thätigkeit des Unternehmers. Während in andern Jahren kaum das zweite, niemals aber das dritte Abonnement erträglich besucht war, waren in der gegenwärtigen Saison vor Beginn des Karnevals die Häuser meistens ausverkauft. Wenn auch im Fasching das Interesse für das Theater im Publikum etwas abgenommen hatte, so wußte die Direktion später durch die glückliche Wahl des Repertoirs und durch die Aufführung von Operetten wieder eine erhöhte Theilnahme anzuregen. Mit Eintritt der Ostern wurde das Theater geschlossen. Bemerkenswerth ist, daß der Gemeindeausschuß der Stadt dem Direktor Ziegler mit Ausschluß aller übrigen Bewerber das Theater für die nächste Saison überlassen hat. In dieser sollen dann auch kleinere Opern aufgeführt werden, was bis jetzt wegen Mangels eines eigenen Theater-Orchesters nicht möglich war.

In Znaim nahmen die Theatervorstellungen am 19. September v. J. unter der Direktion des Hrn. Oskar Wauer im renovirten Theater den Anfang. In der Ankündigung über den Beginn der Vorstellungen waren von dem engagirten Personale 21 Individuen für die speziellen Fächer aufgeführt. Im Laufe der Saison kamen mehrere Novitäten zur Aufführung. Das Repertoir beschränkte sich lediglich auf das Schauspiel und die Posse, letztere wurde mit besonderer Vorliebe gepflegt; die Theilnahme des Publikums für das Theater war eine lebhafte, so zwar, daß sogar im Fasching, ungeachtet der Kälte, welche die Räume des Schauspielhauses beherrschte, die Direktion gute Geschäfte machte. Eine unangenehme Störung kurz vor Ende der Saison ist dadurch eingetreten, daß vier Schauspieler kontraktbrüchig wurden und plötzlich die Stadt verließen. Ungeachtet dessen hat der Direktor die Vorstellungen bis zu Ostern fortgesetzt und hiebei Kunststücke geliefert, die freilich nur auf Bühnen kleinerer Städte vorkommen können; er behalf sich nämlich mit einaktigen Stücken, und für den Fall, daß die Rolle eines Schauspielers nothwendiger Weise besetzt werden mußte, war das Auskunftsmittel dadurch gefunden, daß das schöne Geschlecht der Bühne sich in das starke verwandelte und Männer-Rollen spielte.

Aus dem Theaterleben der schlesischen Hauptstadt Troppau ist zu bemerken, daß im Laufe der Saison, welche mit Ostern ihr Ende erreichte, manche interessante Stücke zur Aufführung gelangten; von Zeit zu Zeit kamen auch Novitäten auf das Repertoir. Mosenthal's „Deutsche Komödianten" und Suppé's „Flotte Bursche" wurden mit Sorgfalt in Scene gesetzt. Vom Januar 1864 angefangen wurden die Opern „Nabukko", „Die Zigeunerin", „Don Juan", „Robert der Teufel", „Martha", „Troubadour" und „Die Hugenotten" gegeben. Als Schattenseiten der meisten Opernvorstellungen treten hervor die mangelhaften Leistungen des Orchesters und des Chors. Außer Suppé's Operette „Flotte Bursche", welche viel Glück hatte, wurden noch die Offenbach'schen Operetten „Ehemann vor der Thür", „Herr und Madame Denis" gegeben. Der Karneval drängte auch hier die Theatervorstellungen in den Hintergrund, und das Repertoir beschränkte sich während dieser Zeit zumeist auf Wiederholungen, seichte dramatische Arbeiten, Possen und einaktige Blüetten.

Am 15. Jänner wurde zur Erinnerung an den Geburtstag des österreichischen Dichters Grillparzer „Die Ahnfrau" gegeben. Hervorgehoben zu werden verdient das zweiaktige Lustspiel unter dem Titel: „Dem Kühnen das Glück", dessen Verfasser, Hr. Anton Heinrich, in Troppau domizilirt. Die Kritik hat sich über dieses Geistesprodukt anerkennend ausgesprochen. Obwohl die Handlung nicht originell und die dramatische Anordnung nicht besonders gelungen erscheint, so ist die Sprache doch gewandt und zeigt von großen Vorstudien.

Außer den genannten zogen noch andere kleinere Bühnengesellschaften in den Ländern Mähren und Schlesien herum; namentlich waren die Städtchen Schönberg, Neutitschein, Mährisch-Trübau, Prerau, Kremsier, Teschen, Freiwaldau, Freudenthal, Bielitz rc. der Schauplatz von wandernden Theatern. Schönberg hatte deren sogar an

einem Abende drei und jedes derselben war überfüllt. Es gaben nämlich der „katholische Gesellen-Verein“, dann eine Dilettantengesellschaft, endlich die Schauspielergesellschaft der Fr. Locke Vorstellungen.

Uebergehend auf die Leistungen im Gebiete der Musik, sei erwähnt, daß der treffliche Männergesangverein zu Iglau im Monat April zum Besten des Schubert-Denkmals in den Räumen des Gymnasialsaales vor einem zahlreich versammelten Publikum ein Konzert gab, welches durch die Gegenwart der einzigen noch lebenden Schwester des unsterblichen Tondichters, nämlich der Fr. Theresia Schneider, k. k. Professorswitwe, verherrlicht wurde; ihr wurde von der Direktion des Vereines ein Ehrenplatz angewiesen. Das Programm war reichhaltig und trefflich zusammengestellt und enthielt bloß Schubert'sche Kompositionen.

Vom Znaimer Musikverein sind keine bemerkenswerthen Leistungen hervorzuheben; der Verein ist im Rückschreiten begriffen, und die Zahl der beitragenden Mitglieder hat gegen das Vorjahr abgenommen. Am Schlusse des Jahres 1863 wurde die Abänderung der Vereinsstatuten in einzelnen Punkten beschlossen, namentlich wurde bestimmt, daß, um das Austreten und Wiedereintreten der Mitglieder zu hindern, die Aufnahmstaxe zu erhöhen sei. Diese Maßregel scheint mehr zum Nachtheil, als Vortheil der Vereinsinteressen beigetragen zu haben.

Unter den vielen Gesangvereinen des Landes machte sich auch heuer wie im verflossenen Jahre wieder der Schönberger Männergesangverein vortheilhaft bemerkbar. Derselbe veranstaltete nämlich im April ein Konzert, bei welchem die Symphonie-Ode „Die Wüste“ von Felicien David auf eine gelungene und exakte Art zur Aufführung gelangte. Den rastlosen Bemühungen des Gesangvereins-Direktors Karl Oberleithner ist es zu danken, daß die vielen Schwierigkeiten, die sich der Aufführung dieses Tonwerkes in Schönberg entgegensetzten, siegreich überwunden worden sind.

In Neutitschein beabsichtigt man in neuester Zeit einen Musikverein in's Leben zu rufen. Nachdem die Theilnahme des Publikums für das Unternehmen gewonnen worden ist und die Principien festgestellt sind, auf Grund deren sich die Vereinswirksamkeit entwickeln soll, wurden in einer am 12. Juni stattgehabten Versammlung die weiteren Modalitäten über die Ausführung des Zweckes berathen. Der baldigen Bestätigung der Statuten von Seite der Behörden wird demnächst entgegengesehen.

Trostlos sind die Musikzustände in Troppau, der Hauptstadt des Landes Schlesien, obwohl es hier keineswegs an Elementen zur Kultivirung der Musik mangelt. Schon vor Jahren ging man mit der Idee um, einen Musikverein zu gründen. Der Verein kam auch wirklich zu Stande, die Statuten desselben wurden entworfen und genehmigt, in zwei Konzerten, bei denen Haydn's „Schöpfung“ und Mendelssohn's Lobgesang zur Aufführung gelangte, eröffnete der Verein seine kurze Thätigkeit, um bald darauf zu ruhen und endlich ganz abzusterben. In neuerer Zeit wurde der Männergesang allein kultivirt, und der seit Jahren bestehende Männergesangverein wurde allein der Träger musikalischer Produktionen. Der Männergesangverein war es, welcher Sängerfeste im großen Maßstabe veranstaltete, und zur Gründung eines „deutschen Sängerbundes“ in Oesterreichisch-Schlesien den Impuls gab.

Die Ernennung des Hrn. Hummel *) zum städtischen Kapellmeister konnte bei der Unzulänglichkeit der pekuniären Mittel, bei der kargen Subvention und dem hiedurch hervorgerufenen Nachtheile eines prekären Erwerbes für die Musiker keinen günstigen Erfolg haben.

Kapellmeister Hummel, welcher als ein Mann, reich an Talent, voll Fleiß und Ausdauer, ausgerüstet mit gründlichem und tiefem musikalischen Wissen geschildert wird, hat auch in Folge der bedauerlichen musikalischen Zustände seine Stelle als städtischer Kapellmeister niedergelegt.

Vor Kurzem wurde in Troppau ein Verein zur Pflege der Kammermusik gegründet und für einen zu konstituirenden Musikverein der Vorsitzende und die Ausschußmitglieder gewählt. Die eingeleiteten Subskriptionen für den Beitritt zum Musikvereine hatten einen günstigen Erfolg, so zwar, daß das neuerliche Zustandekommen des Vereins als sichergestellt zu betrachten ist. Am Sonnabend, den 25. Juni, veranstaltete die provisorische Vereinsleitung nach Beendigung der Vorarbeiten eine Generalversammlung, wobei der Rechenschaftsbericht über die bisherige Thätigkeit der Vereinsleitung vorgetragen, die Berathung über die gänzlich umgearbeiteten Statuten, dann über den Plan für eine Musikschule gepflogen, endlich die Wahl der Leiter des Vereins vorgenommen wurde.

Die Gesangvereine in den andern schlesischen Städten leisten nach ihren Kräften mitunter Gelungenes. Erwähnt zu werden verdient der Männergesangverein zu Teschen

*) Aus der Verwandtschaft des berühmten Tondichters und Klaviervirtuosen Joh. Nep. Hummel.

wegen seines Strebens, den Sinn für Tonstkunst zu wecken, zu bilden und den Freunden derselben einen edlen Genuß zu bereiten. Am 27. April gab der Verein unter Mitwirkung von Dilettanten und der Musikkapelle des 27. Feldjäger-Bataillons ein Konzert, wobei die beiden letzten Abtheilungen aus Haydn's Oratorium „Die vier Jahreszeiten" in würdiger Weise zur Aufführung gelangten. Bei den Schwierigkeiten, die zerstreuten musikalischen Kräfte zu einer tüchtigen Gesammtleistung zu vereinigen, verdient das Streben des Teschener Gesangvereins die volle Anerkennung.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

14. — 20. Juli: „Jotta" (2 Mal). — „Linda von Chamounix". — „Norma". — „Die Hochzeit des Figaro". — „Die weiße Frau". — „Hans Heiling". (Hr. Hellmuth aus Hamburg, Hr. Ferenczy und Frl. Bauer aus Kassel als Gäste.)

Φ. — Wir haben es abermals heute mit einem Kasseler Gast zu thun, mit Frl. Bauer, welche die Gräfin im Mozart'schen „Figaro" sang. Nach dieser einen Rolle ist es schwer über diese Sängerin ein Urtheil zu fällen, denn es läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob der häßliche Gaumenansatz blos eine durch Befangenheit hervorgerufene Zufälligkeit oder die Folge einer schlechten Methode ist. Wenn Letzteres der Fall, so müßten wir es aufrichtig bedauern, denn da wo sich die Töne frei entwickelten, erwies sich die Stimme als schön, kräftig und klangvoll. Die Koloratur ist noch sehr wenig ausgebildet, aber der Vortrag ist im Allgemeinen so ziemlich frei von Unarten. Frl. Bauer ist noch nicht lange beim Theater und hat jedenfalls die Mittel, um mit Fleiß und Studium einst eine gute Sängerin zu werden, natürlich immer unter der Voraussetzung, daß der fehlerhafte Stimmansatz kein angelernter, weil sonst wenig Hoffnung auf Besserung da wäre. Frl. Bauer's Spiel geht nicht über die allergewöhnlichste Schablone hinaus: ihre jetzt schon sehr stattliche Erscheinung läßt befürchten, daß sie in Kurzem Medori-Dustmann'sche Proportionen annehmen wird.

Neu war der Page durch Frl. Tellheim besetzt, welche die ihr gestellte, keineswegs leichte Aufgabe mit vielem Glücke löste. Frl. Tellheim ist offenbar in der letzten Zeit sehr fleißig gewesen und bekundete auch in dem Vortrage ihrer beiden Romanzen ein richtiges Verständniß und eine wohlthuende, natürliche Wärme. Nach der zweiten kam Frl. Tellheim um den verdienten Applaus, weil sie die seit der Hasselt übliche Schlußkadenz wegließ; wenn dies mit Bewußtsein geschehen ist, was sich bei einer Wiederholung der Oper zeigen wird, so verdient Frl. Tellheim für diese heroische That die vollste Anerkennung. Die deutliche und korrekte Textaussprache sowohl im Gesang als im Dialog darf auch nicht unerwähnt bleiben. Im Spiel war diese Leistung eine minder befriedigende als im Gesang. Dieser Page hatte etwas zu Gemein-Artiges: besonders der Gräfin gegenüber benahm er sich viel zu frei. Feinheit und sorgfältiges Eingehen in die Details der Darstellung vermißten wir gänzlich. Das allerliebste kleine Duettchen mit Susanna wurde wie gewöhnlich nicht gesungen.

Die übrige Besetzung war die alte geblieben, was in Bezug auf Figaro und Susanna eine doppelte Bedeutung hat. Beim Anblick dieses Brautpaares mußte man unwillkürlich an eine Omission im Titel der Oper glauben, der wohl lauten sollte: „Die silberne Hochzeit des Figaro".

Am Abend vorher gastirte Hr. Ferenczy als Sever in der „Norma". Daß er diesem vom Librettisten wie vom Komponisten gleich stiefmütterlich bedachten Prokonsul keine glänzende Seite abgewinnen konnte, wollen wir ihm nicht zu hoch anrechnen: dies ist schon bei viel bedeutenderen Sängern und Schauspielern der Fall gewesen. Zu loben wäre nur der Vortrag des ersten Recitativs. Im Uebrigen wüßten wir jedoch dem in der vorigen Nummer über Hrn. Ferenczy abgegebenen Urtheil nichts hinzuzufügen.

Hr. Rokitansky sang die Introduktion in auffallend matter und schläfriger Weise, ohne daß jedoch eine Heiserkeit bemerkbar gewesen wäre, obgleich er später den Ausfall der Arie durch eine „immer zunehmende Heiserkeit" entschuldigen ließ. Frl. Tellheim sang die Adalgisa sehr fleißig, mit Wärme, und bis auf einige Unebenheiten in der Koloratur recht korrekt. Eine ernste Rüge können wir ihr aber wegen ihres Kostümes nicht ersparen; mit der modernen Frisur, ohne Schleier, in der ärmlichen weißen Tunika glich sie eher einem Wäschermädchen als einer Priesterin; geradezu unschicklich für ein Mädchen überhaupt und doppelt unpassend in dieser Rolle ist aber diese Art, die Schultern bis zum halben Oberarm bloßzustellen. — Die Leistung der Fr. Dustmann als Norma ist hinlänglich bekannt. Sie war wieder sehr gut disponirt.

Hrn. Hellmuth haben wir als Marquis in „Linda“ nicht gesehen; er soll, wie uns gesagt wurde, die zu dieser Rolle erforderliche Feinheit und Eleganz haben vermissen lassen. Auch Frl. Bettelheim soll als Pierotto nicht besonders glücklich disponirt gewesen sein.

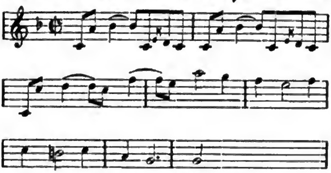
Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Trio, für Pianoforte, Violin und Violoncell, komponirt von W. Niels Gade, op. 42. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Quartett, für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, komponirt von Ferdinand Thieriot. op. 9. Verlag von E. Berens in Hamburg.

v. Br. — Das Trio Gade's könnte man als eine freundliche Arbeit in dem bekannten, von Mendelssohn geschaffenen und von Niemand eifriger, als von Gade kultivirten Liederstyl bezeichnen. So lange der melodische Gehalt nur einigermaßen ergiebig ist, überwiegen die Lichtseiten dieser Manier ihre Schattenseiten, wie dies in den zwei ersten Sätzen dieses Trio der Fall ist; wenn aber auch jener versiegt, dann treten die Schattenseiten um so greller hervor, wie man in den beiden letzten Sätzen des Trio bemerken kann, und das Gefühl der Leere bemächtigt sich ganz und gar des Hörers.

Nicht nur über Griechenland „lacht ein blauer Himmel“, sondern auch über Gade's Kompositionen, in denen sich meist ein heiteres, wolkenloses Firmament spiegelt. Das Trio geht aus F-dur. Den Charakter des ersten Satzes (Allegro animato, $^4/_4$ alla breve) gibt sogleich sein Thema zu erkennen, welches wir dem melodischen Gehalte nach vorzeichnen wollen:



Dieses Thema wird in den nächsten zehn Takten, erweitert, noch einmal vorgetragen, dann folgt eine hübsch erfundene Periode, welche der Komponist später auch in dem sogenannten Durchführungstheil verwendet und durch welche er hier in den Seitensatz hinüberleitet. An „rauschenden, wogenden Triolen“ fehlt es natürlich nicht. Aber das Ganze fließt recht glatt und anmuthig dahin (nur die Rückleitung in den Hauptsatz nimmt sich ein wenig, um uns so auszudrücken, gezwungen ungezwungen aus), macht unstreitig einen angenehmen Effekt und die Spieler haben es so bequem wie möglich. Dasselbe läßt sich vom Scherzo sagen, A-dur, (Allegro molto vivace, $^3/_4$), einem wenn auch nicht übermäßig originellen, doch mit Geist und Grazie ausgeführten Stück. Wie im ersten Satz die Triolen, so fehlen hier nicht die:



Und ebenso hören wir im Andantino (A-moll, $^6/_8$)

 u. s. w.

con 8va.

und im Finale (Allegro „con fuoco“, $^4/_4$, alla breve)



Diese breiten Sätze (das Andantino ist eigentlich nur als Einleitung zu dem Finale anzusehen) erscheinen uns, wie schon bemerkt, recht schwach und werden auch mäßige Ansprüche kaum befriedigen. Die Motive und ihre Verwendung sind sogar sehr abgenutzt, man vernimmt in beiden Sätzen wenig mehr, als die Manier.

Kürzer können wir uns über das Quartett (in E-moll) von Thieriot fassen, eine leicht geschürzte Arbeit, welche mitunter noch den Schüler verräth und theilweise das Gepräge einer gewissen übernaiven Kindlichkeit an sich trägt. Beispielsweise führen wir nur das Thema des Andante an:



Man könnte dieses Andantino vielleicht überschreiben: „Liebeslied eines Kanarienvogels“, besonders wenn man die kleinen Neckereien in's Auge faßt, welche der Komponist pag. 18 mit diesem Motiv treibt.

Suite für Pianoforte komponirt von Fr. Baumfelder. op. 101. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Mehrere Komponisten der Gegenwart haben sich mit größerem oder geringerem Glück und Geschick der älteren Form der Suite zugewendet, wie Lachner, Bargiel, Rubinstein,

Raff u. a. Der Komponist der vorstehenden Suite ahmt diesem Beispiele nach, aber mit geringerem Glück und ohne inneren Beruf. Sechs Stücke führt er uns vor: eine kanonische Phantasie, ein Präludium, ein Adagio, einen Menuett, ein Scherzo und ein Finale. Die ersten zwei Stücke möchten sich am ehesten Geltung erwerben. Ohne der Phantasie, dem Gemüthe einen tieferen Eindruck zu hinterlassen, ohne eigentlichen Gehalt (worauf freilich auch ein Präludium keinen Anspruch erhebt, wenn auch vielleicht eine Phantasie, eine kanonische wie unkanonische), kann man ihnen doch die Eigenschaft, welche man als „geistreich" zu bezeichnen pflegt, nicht ganz bestreiten, dagegen können wir in dem Adagio nichts als eine vollständige Leere, in dem Menuett und Scherzo eine ziemlich triviale Lustigkeit und in dem Finale einen bloßen Klingklang entdecken, der mitunter in's Kindische verfällt. Der Akkord im zweiten Takt der letzten Zeile von pag. 3:



ist offenbar ein Druckfehler und muß ohne Zweifel so lauten:



Zwölf schottische Volkslieder mit hinzugefügter Klavierbegleitung von Max Bruch. — Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Es ist nicht zu verwundern, daß die reizenden schottischen Volkslieder die Komponisten so vielfach anreizen, ihr Talent an ihnen zu üben. Neuerlich legt uns Max Bruch ein Heft dieser frischen Gesänge in einer Bearbeitung vor, welche wir durchaus nur empfehlen können, da sich die hinzugefügte Begleitung überall den Melodien mit feinem poetisch-musikalischen Verständniß anschmiegt, ohne irgend zu viel oder zu wenig zu geben. Ganz besonders möchten wir in diesem Betracht Nr. 1, 2, 4, 5 und 12 rühmen, in welchen die Begleitung mit vieler Freiheit, aber sehr sinnreich und angemessen behandelt ist. Das letztgenannte bringt uns wieder die vor einiger Zeit bei Spina erschienene treffliche, geistvolle Bearbeitung für Pianoforte allein von Gänsbacher in Erinnerung, auf welche wir bei dieser Gelegenheit gerne wieder hinweisen. Dem Originaltext ist in der Bruch'schen Bearbeitung selbstverständlich überall die deutsche Uebersetzung beigegeben.

Nachgelassene Werke von Norbert Burgmüller: Ouvertüre (zu der unvollendeten Oper „Dionys"). op. 5. — Symphonie (Nr. 2, D-dur). op. 11. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Wir haben kürzlich von einem Konzert gesprochen, welches sich unter den nachgelassenen Werken des Komponisten Norbert Burgmüller befindet, deren Herausgabe die vorstehend verzeichnete Verlagshandlung unternimmt. Diese Arbeit war geeignet, einigen Antheil für den Komponisten einzuflößen, der aber durch eine Ouvertüre und eine Symphonie, welche uns gegenwärtig vorliegen, nicht gesteigert wird, insbesondere nicht durch die erstere, die in der That ein merkwürdiges Beispiel bietet, wie man einen gänzlich nullenhaften Gehalt zu einem Opus von 84 Partiturseiten auseinanderzerren kann. Der Leser wird oder kann schon hinlänglich orientirt sein, wenn wir ihm das Thema des Allegro, welchem eine Adagio-Einleitung vorhergeht, vor Augen stellen:



Dieses so unbedeutende, hohle Thema wiederholt der Komponist in seiner ganzen Ausdehnung dreimal und in einer 24-taktigen Zwischenperiode theilweise; dann folgen eine Reihe von Phrasen und dann ein zweites viertaktiges Thema:



welches sich doch auch sehr ärmlich ausnimmt und nun gleichfalls endlos wiederholt wird. Aus diesen Elementen aber und verbindenden Phrasen ist diese, man kann nicht anders sagen als trostlose, Ouvertüre zusammengebraut.

Die Symphonie ist ein unvollendetes Werk, von welchem der Komponist nur drei Sätze fertig hinterließ: Allegro, Adagio und Scherzo, ja bei letzterem finden wir sogar pag. 171 bemerkt, daß von hier an bis zu Ende Schumann die Instrumentation ausgeführt habe. Der erste Satz dieser Symphonie erscheint uns, trotz des Interesses, welches Schumann offenbar an dem Werke genommen haben muß, von marternder Langweiligkeit. Man glaubt eine Partitur von R. Wagner vor sich zu sehen, denn dies sind die Motive, aus welchen der ganze, 97 Seiten zählende Satz gebildet ist:



dann



und



Wo man immer die Partitur des Satzes aufschlägt, springen sie dem Leser in die Augen. Eines der berühmtesten Beispiele, wie fast aus einem einzigen und unscheinbaren Motive ein ganzer Symphoniesatz von der höchsten Bedeutung entspringen kann, bietet der deshalb oft berufene erste Satz von Beethoven's C-moll-Symphonie. Aber was in dem einen Fall Symptom und Wirkung des größten Reichthums sein kann, deutet in einem andern auf fast eben so große Armuth, und

die Einförmigkeit dieser Komposition entspringt wenigstens gewiß nicht aus der ersteren Quelle.

In den beiden folgenden Sätzen dagegen befreundet man sich mit dem Komponisten wieder mehr. Das Andante hört sich hübsch und angenehm, und wenn es sich zwar auch in sehr engem Gedankenkreise bewegt, so hält man dies seinem elegischen Charakter zugute. Das Scherzo hat sogar, was man einen genialen Zug zu nennen pflegt, der aber mehr wirken würde, wenn man nicht zu deutlich das Vorbild Beethoven's, insbesondere der achten Symphonie durchfühlte. — Aber im Ganzen betrachtet, müssen wir doch bezweifeln, daß die Verlagshandlung für den dem Komponisten gewidmeten Aufwand sich in der gewünschten Weise entschädigt finden wird.

Konzert für die Oboe mit Begleitung von Orchester (zwei Violinen, Viola, Violoncell und Kontrabaß) oder Pianoforte, komponirt von G. F. Händel. Verlag von J. Schuberth in Leipzig.

Diese kleine, gar nicht uninteressante, aus vier kurzen Sätzen (Grave, Allegro, Sarabande und Allegro-Finale) bestehende Komposition, welche aus Händel's Jugendzeit, aus der Periode seines Aufenthaltes in Hamburg stammt (sie ist 1703 geschrieben) erscheint hier in neuer Auflage. Mit Ausnahme der Sarabande bewegt sie sich in kontrapunktischen Formen und Sequenzen. Die Oboe als Konzertinstrument ist darin natürlich eben so abstrakt behandelt, wie man damals auch die Singstimme behandelte, denn kein Komponist würde jetzt mehr Sätze für die Oboe schreiben mögen, wie den folgenden:



u. s. w. Es existiren nun von diesem Konzert, wie wir aus einer Angabe des Titelblattes ersehen, Ausgaben mit Begleitung des Orchesters (resp. Streichquartettes) und Pianoforte, ferner Arrangements für Pianoforte zu vier Händen, für Violine, Violoncell, Viola, Flöte, Klarinette, Ventil-Horn und cornet à piston. Händel könnte sich daher so wenig über Vernachlässigung beklagen, als irgend einer unserer Klassiker.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Das Gastspiel der Wiener. Novitäten.) Die Wiener Hofschauspieler haben bereits die erste Hälfte ihres Gastspiels auf der Wilhelmstadt hinter sich, der Besuch ist merklich im Steigen und, trotzdem die übrigen Bühnen mit aller Anspannung theilweise fremder Kräfte arbeiten, das Wiener Gesammtgastspiel bleibt auch in diesem Sommer der Sammelplatz aller Kunstfreunde. Wenn nun aber in dieser ersten Hälfte des Gastspiels die Absicht vorgewaltet haben sollte, uns die „Tragödie des Burgtheaters" vorzuführen, als deren erster Repräsentant Hr. Lewinsky erscheint, so können wir diese Absicht nicht für die That gelten lassen. Was wir bisher von Hrn. Lewinsky sahen, dessen Ernst, Fleiß und Korrektheit wir immer in hohem Grade anzuerkennen hatten, ließ uns keinen „Tragöden" erblicken; denn, um dieser Bezeichnung zu genügen, mangelt es seiner Darstellung vor allem an einer großen poetischen Anlage und an dem dämonischen Grundzuge. Sein Organ ist dumpf, trocken, und von zu geringem Umfang, um starke, großartige Leidenschaften und Seelenstimmungen mit Feuer, Phantasie und Schärfe zu entwickeln. Dagegen übt die sichere Handhabung der mit Virtuosität ausgearbeiteten Rede eine bedeutende Wirkung. Ohne auf die schöpferische Ursprünglichkeit des Künstlers einzugehen, erlauben wir uns die Ueberzeugung auszusprechen, daß nur auf diesem Boden allein Hrn. Lewinsky's treffliches Talent Nahrung und bestes Gedeihen findet. Wir hegen die Befürchtung, daß Hrn. Lewinsky's Künstlerschaft von der ihr eigenthümlichen Richtung, durch welche Ursachen, ist hier gleichgiltig, abgelenkt ist, und fühlen hiedurch dessen künstlerische Zukunft bedroht, obgleich seine Jugend bis jetzt noch die unnatürlichen Anstrengungen, die er seiner zarten Körperbeschaffenheit und seinem unleugbaren schönen Talente zumuthet, überdauert hat. Wenden wir uns nun zu den ferneren Vorstellungen. Am 9. Juli gab man Freytag's „Valentine". Frl. Bognar erschien in der Titelrolle, wie wir vernehmen, zum ersten Male; wir müssen nichtsdestoweniger unsere volle Befriedigung über die künstlerische Sicherheit aussprechen, womit dieser interessante Vorwurf ausgeführt wurde. Die Töne des Schmerzes, wie die der Liebe drangen mit unwiderstehlicher Macht auf uns ein, und gelänge es der Darstellerin noch, im Affekt die Endsylben weniger zu beschweren, und bei überfließendem Gefühl die kleinen Bebungen, welche die Worte begleiten, zu entfernen, so dürfte das von ihr entworfene Bild mehr und mehr an Vollendung gewinnen. Hr. Sonnenthal (Georg) gab diesem seltsamen Charakter eine höchst wohlthuende Ausprägung. Hr. Meixner (Benjamin) individualisirte die verschmitzte Spitzbüberei, in der noch ein Fünkchen sittlichen Gefühls nachzittert, mit den maßvollen Farben des Humors. Hr. Lewinsky (Minister) sprach einfach und lebenswahr; nur könnte diese Gestalt etwas weniger Gebrechlichkeit und mehr vornehme Haltung vertragen. Frl. Mathes verrieth als Prinzessin eine liebliche Unbefangenheit. Am 10. Juli: Wiederholung der „Räuber". Am 11. Freytag's „Graf Waldemar". Den Kranz des Abends verdiente die Gertrud des Frl. Bognar, und wir können den rauschenden Beifall, den diese herrliche Leistung besonders in den drei ersten Akten fand, nur als einen verdienten hinstellen. Nächst ihr nennen wir Hrn. Sonnenthal (Waldemar) und Hrn. Lewinsky (Hiller); wahrhaft entzückend brachte Hr. Lewinsky die rührende Schlichtheit und treuherzige Biederkeit des alten Gärtners zur Anschauung. In dergleichen Rollen winken ihm die glänzendsten Triumphe der Kunst. Hr. Meixner kann seinen Benjamin in der Partie des Boz nicht verläugnen, nur nahm er ihn vornehmer. Frl. Hüwart (Fürstin Udaschkin) zeichnete diesen nichts weniger als liebenswürdigen Charakter mit feinem Takt, wilder Leidenschaft und richtigem

Verständniß. Den 12. Wiederholung der „Valentine". Den 13. aus den „Räubern" die Scenen des Franz Moor; vorher: „Leitartikel und Feuilleton". Warum ließ sich Hr. Lewinsky dazu bestimmen, nur die Scenen seines Franz darzustellen? Dergleichen unkünstlerische Stückchen hätte er wohl den Gastspiel-Virtuosen überlassen können. Den 14. „Clavigo"; Scenen aus Goethe's „Faust". Wir verzichten darauf, Hrn. Lewinsky's Mephisto nach Bruchstücken zu beurtheilen; was er aber uns in der Scene mit dem Schüler und in den Gartenscenen bot, zeugte wohl von Verständigkeit in der Behandlung der Rede, aber von gänzlicher Verkennung des Goethe'schen Geistes. Frl. Bognar (Gretchen) gab das noch von Schuld befreite Mädchen mit holder Anmuth und naiver Innigkeit. Fr. Haizinger (Martha), die heute zum ersten Male wieder auftrat, nüancirte das „schändlich kupplerische Weib" vortrefflich. Den 15. Juli: „Die Karlsschüler". Hr. Lewinsky (Herzog) lieferte eine korrekte Zeichnung des Fürsten, obgleich die Repräsentation etwas mehr Adel und Würde verlangte. Die zu bescheidenen Körpermittel lassen Hrn. Lewinsky für das Heldenhafte als wenig geeignet erscheinen; sein letztes Auftreten war von großem Beifall begleitet. Hr. Sonnenthal (Schiller) versinnlichte den „Sturm und Drang" seines Charakters vorzüglich; nur hätte das Ganze ein jugendlicheres Ansehen haben können. Frl. Bognar (Franziska) traf sehr fein den Ton verletzter Eitelkeit; ihre Scene mit dem Herzog (4. Akt) rief einen solchen Beifallssturm hervor, daß die Handlung auf einige Sekunden unterbrochen ward. Frl. Mathes (Laura), Fr. Haizinger (Generalin Rieger), Hr. Meixner (Bleistift) und Hr. Kierschner (Silberkalb) wirkten zu einem trefflichen Ensemble. In der Viktoria neu: „Der Abt von St. Gallen", komische Oper von F. Herther. Bei Wallner: „Guter Mond, du gehst so stille!". Bei Callenbach: „Die Buchsenburger, oder: 1½ Ellen lang, ½ Zoll dick".

W. K. **Brünn.** (Gastspiele.) Die Theaterdirektion kämpft jetzt gegen die Apathie des Publikums mit Hilfstruppen, welche aus allen Weltgegenden herangezogen werden. Ein Gast reicht dem andern die Hand, der Erfolg zeigte sich aber nicht immer als ein besonders befriedigender, woran die Direktion jedoch nicht immer die Schuld trägt. Die Tänzergesellschaft des Hrn. Pasqualis mit der prima ballerina Frl. Hélin tanzte einige Abende in Solo's und Ensemble's. Wir befinden uns hier, was Ballet anbelangt, ziemlich auf einer terra incognita; ungeachtet es nun viele naive Zuschauer gibt, welche sich durch gestickte Röckchen und ein zierliches Bein für alle Tanzkunst entschädigt sehen, so vermochten dennoch die schülerhaften Leistungen dieser Tänzergesellschaft keine Anziehungskraft zu üben, und das Haus blieb immer leer. Frl. Hélin, welche sich übrigens ganz hübsch repräsentirt, versuchte sich auch in Auber's „Stumme von Portici" als Fenella. Zur wirksamen Durchführung dieser musikalisch so herrlich illustrirten Partie gehört aber mehr als zierliche Balletbewegungen und Fußspitzenmanövers, und da der Gastin eben die ausdrucksvolle Mimik und das Spiel fehlte, so blieb auch das Publikum ungeachtet der feurigen italienischen Oper kalt. Hr. Groß singt den Masaniello ausdrucksvoll, nur mit gar zu großer Anstrengung seiner Stimme. Frl. Müller und Hr. Ascher, die zwei beliebten Mitglieder des Carltheaters, für uns keine neuen Gestalten mehr, spielten nur an zwei Abenden, aber bei sehr gut besuchtem Hause. Ihre Leistung in den dramatischen Kleinigkeiten „Plauderstunden", „Der Präsident", „Vom Juristentag", „Ein Wort an den Minister", sind schon so oft gewürdigt worden, daß füglich eine Besprechung unterbleiben kann. Das Publikum zeichnete Hrn. Ascher, der mit unverwüstlichem Humor, und Frl. Müller, die besonders graziös und fein nüancirt spielte, mit vielem Beifalle aus. Wenige Tage hierauf sandte uns das Carltheater abermals eine seiner hervorragenden Kräfte, die anmuthige Blondine Frl. Friederike Fischer. Dadurch kamen die schon längere Zeit wieder in Ruhestand gesetzten Operetten „Der Ehemann vor der Thüre", „Mannschaft an Bord", „Monsieur und Madame Denis", „Hochzeit bei Laternenschein" und „Meister Fortunio" auf die Scene. Frl. Fischer sang und spielte in allen diesen Operetten mit der im Carltheater vorherrschenden Bühnenroutine. Es war Alles zierlich, pikant und besonders die Lucile in „Monsieur und Madame Denis" durch ein fein nüancirtes Spiel sehr wirksam gestaltet. Obwohl die Stimme gerade nicht zu den mächtigen gehört, so ist sie doch ausreichend und besonders für dieses Genre geeignet. Die bei diesem Gastspiele hier zum ersten Male aufgeführte Klerr'sche Operette „Die böse Nachbarin" hat im Ganzen angesprochen. Der herkömmliche Operettenstyl ist nicht zu verkennen, und die musikalische Charakterisirung nicht weit her, andererseits ist aber dem Komponisten ein gewisses Geschick in der Instrumentation nicht abzusprechen, wie auch einige Melodien ganz nett gehalten sind. Von unseren einheimischen Kräften spielten Frl. Benisch und Hr. Gutenthal mit anerkennenswerthem Fleiße. — Der sächsische Hofopernsänger Hr. Tichatschek sang an vier Abenden und zwar den Eleazar, Masaniello, Robert und Tannhäuser mit großem Erfolge. Tichatschek war einst in der Kunstwelt eine merkwürdige Erscheinung. Mit einer Riesenstimme, einem energischen Auftreten, andererseits aber mit so sonderbarer Tonbildung und einer Aussprache, an die man sich erst gewöhnen muß, feierte er besonders in Norddeutschland große Triumphe. Nach vielen Dezennien seines Wirkens besitzt der Gast noch immer manche Vorzüge, die zu schätzen sind, wenn auch den Zuhörer ein gewisses trauriges Gefühl über entschwundene Größe beschleicht. Eleazar und Masaniello waren entschieden die besten Leistungen, die auch in der Darstellung charakteristisch genannt werden können. In Robert und Tannhäuser mußten die höheren Töne vermißt werden. Frl. Hoffmann und Frl. Wilde waren bestrebt, den Gast auf das beste zu unterstützen. Vom Chor und Orchester wird Hr. Tichatschek keine gute Meinung mit sich nehmen.

Mannheim. (Gastspiele der HH. Jakobi, Wachtel und L'Hamé. Abschied des Frl. Widmann. Novität. Personalien. Ferien.) Mit dem Narziß in Brachvogel's bekanntem Trauerspiele hat Hr. Jakobi, seither Mitglied des Hamburger Thaliatheaters, am hiesigen Hoftheater ein Gastspiel im Fache der ersten Charakterrollen zum Zwecke eines Engagements eröffnet. Es läßt sich keinen Augenblick daran zweifeln, daß die Bühne an dem jugendlichen Künstler eine glückliche Eroberung machen dürfte. An sich gibt die unter allen Umständen äußerlich wirksame Rolle des Narziß zu einer eingehenden Prüfung des Darstellers insoferne

nicht Gelegenheit, als die Bizarrerie des Charakters den Kern der dramatischen Kunst, die Darstellung lebenswahrer Menschen, gerade verdeckt. Allein in die Mittel und das Talent des Schauspielers läßt sich immerhin ein Blick thun, und was sich da gewahren ließ, war nur geeignet, den Gast von der empfehlendsten Seite zu zeigen. Ungemeine Deutlichkeit in der leicht hingeworfenen Rede nicht minder als im höchsten Affekt, ein mimisch bewegliches und den Empfindungen den richtigen Ausdruck gebendes Gesicht, ein Organ von interessanter Färbung, welches der Melancholie, dem Schmerz, der Resignation ebenso ansteht, wie der Erregtheit aus entgegengesetzten Motiven und dazu vor Allen eine markirte Schärfe der Zeichnung, Rapidität der Uebergänge, reiches Nüancirungsvermögen, große Gewandtheit in den Bewegungen — das sind die vortheilhaften Eigenschaften des Darstellers, denen gegenüber sich ungünstige nirgends zeigten. In der Durchführung der Rolle selbst standen Anlage und Steigerung in durchaus richtigem Verhältnisse. Als Perin in „Donna Diana" bestätigte Hr. Jakobi den günstigen Eindruck des ersten Abends. Er spielte die interessante Rolle mit der erforderlichen Feinheit und Gewandtheit. In der Mimik sowohl, wie in den Bewegungen der leicht und glatt hingeworfenen Redeweise, welche doch nicht unterließ, die markanten Stellen richtig zu pointiren, dabei im Ganzen in dem Grundton, welcher dem feinen Lustspiel entspricht, gestaltete sich ein wohlgetroffenes Bild des Charakters. Die Figur würde eine noch kräftigere Beleuchtung gefunden haben, wenn sie in den übrigen Partien die korrespondirende Stimmung getroffen hätte. Hr. Jakobi schloß seinen Cyklus mit dem Mephistopheles, und der Gast hat sich auch darin bereits auf einer Stufe stehend bewährt, die bei dem jugendlichen Alter des Künstlers für die Zukunft zu besten Hoffnungen berechtigt. Wie wir vernehmen, wurde Hr. Jakobi für unsere Bühne gewonnen. — Wachtel's Gastspiel nahm mit dem Postillon von Longjumeau seinen Anfang. Die glänzenden äußeren Erfolge sind bei dem Renommé des Gastes zu selbstverständlich, um sie besonders zu betonen, abgesehen davon, daß die in ihnen liegende Beweiskraft für den künstlerischen Werth eine sehr relative ist. Obschon abermals ein Jahr an dem Künstler vorübergegangen ist, in welchem er in seinem Engagement in Wien, wie noch kurz vor seiner Hieherkunft in mehrmonatlicher Wirksamkeit in London die größte Thätigkeit entfaltete, ist seine Stimme gleichwohl in ungeschwächter Vollkraft und Frische geblieben. Die feurigen, vollen Töne in der höchsten Lage — sehr richtig wurde bemerkt: Wachtel fange erst da an, wo Andere aufhören — die Patti-artigen Gänge auf den Stufen nach oben sind wahrhaft bewundernswürdig. In der Partie des Chapelou überwuchert freilich die excentrische Virtuosität das nöthige künstlerische Gleichmaß allzusehr, um neben dem Glanze der Wirkung auch die rechte Einheit derselben hervorzubringen. Immerhin aber ist Wachtel's „Postillon" eine in vielfacher Beziehung bedeutende Leistung Wachtel's zweite Gastrolle war der Raoul. Alle „Wenn" und „Aber", die sich an die Durchführung der Partie knüpfen mögen, lassen wir gerne bei Seite, wo sich die Stimme und die Bravour des Gesanges so bedeutend zeigt. Sein Cis im Sextett des dritten Aktes, der mächtig wallende Strom des feurigen Tenors, der im Duett des vierten Aktes frisch und frei aus voller Brust hervorquillt, — mit Isabellen's Worten aus der Braut von Messina kann Wachtel ausrufen: „Die Stimme zeige sich, die glückliche von allen Tenoristen, die meiner sich an Herrlichkeit vergleicht", — wer davan nicht hingerissen wird, der möchte wohl überhaupt nicht hinzureißen sein. In dem Feuer der modernen französischen und italienischen Oper, in der Eigenthümlichkeit ihrer Leidenschaft, da ist Wachtel's Art am meisten an ihrem Platze, das Kolorit der Stimme, ihr Timbre, die Weise seines Gesanges, die dramatische Inklination treffen hier vollständig zusammen. Darum sind auch der Arnold im „Tell", der Manrico im „Rigoletto" und ähnliche, darum der Raoul an den geeigneten Stellen diejenigen Partien, in welchen er das Bedeutendste leistet. — Dem Arnold im „Wilhelm Tell" hat Hr. Wachtel den Manrico im „Troubadour" folgen lassen und mit einer Wiederholung des Postillon sein Gastspiel geschlossen. Im „Troubadour" übertraf die Arie des dritten Aktes alles Uebrige an Fülle und feuriger Pracht des Tones, während im vierten Akte neben der Unermüdlichkeit der Stimme auch der Gesangskünstler sich zeigte, dem auch im Piano und Pianissimo die größte Wirkung zu erreichen leicht wird. Wie sehr Wachtel das Zeug zur erschöpfenden dramatischen Durchdringung hat, wie er nicht allein als Sänger, sondern auch als Darsteller hervorragend befähigt ist, dafür spricht die Sicherheit, mit welcher er in den verschiedensten Genres sich zu Hause fühlt. *) Beispielsweise der vierte Akt seines Raoul und der erste seines Postillon — wie weiß er dort ebenso die Gewalt der Leidenschaft auf dem Boden tragischer Entwicklung klar und eindringlich zu schildern, als hier: die lustige, leichtlebige Natürlichkeit des muntern Dorfbewohners, des jungen Ehemannes! Wenn übrigens je Virtuosität ihre Berechtigung hat, so ist es bei einem so wunderbar begabten Sänger der Fall. — Frl. Widmann hat in der Rolle der Isabella in der „Braut von Messina" Abschied von der hiesigen Bühne genommen, welcher sie durch sieben Jahre angehörte. Hr. L'Hamé von Kassel, welcher als Don Lehor sein Gastspiel eröffnete, empfahl sich durch angenehme, sehr klare, das Wort mit Verständniß beherrschende Redeweise nicht minder als durch günstige Persönlichkeit. Er wurde engagirt. — Unlängst ging Richard Wuerst's Oper „Vineta" in Scene. Der Erfolg der Novität, ihrem musikalischen Werthe nach, so wie der der Aufführung, zu welcher der Glanz einer schönen Ausstattung beitrug, — die neuen Dekorationen waren sämmtlich von Hrn. Hoftheatermaler Hellwig, — war ein entschieden durchgreifender. Wir behalten uns eine eingehendere Würdigung der Oper vor, deren Komponist selbst bei der Vorstellung zugegen war. Sehr schmerzlich fällt uns der Verlust des Frl. Schäfer; in Folge physischer Veränderung, welche sie für die Darstellung sehr vieler Rollen schlechterdings ungeeignet erscheinen läßt, hat die geachtete Künstlerin plötzlich ihre Entlassung erhalten, ob für immer oder nur für einige Zeit, ist uns nicht bekannt, doch glauben wir Ersteres. Hr. Simon bleibt. — Unsere Ferien haben den 11. Juli begonnen und dauern bis zum 6. August.

*) Wir müssen selbstverständlich die absolute Bewunderung namentlich der dramatischen Leistungen des Hrn. Wachtel der Verantwortung des geehrten Hrn. Referenten überlassen. A. d. R.

Kleine Chronik.

Mainz. L. Wörle's Trauerspiel „Stilicho" ist von der Regie des großherzoglichen Hoftheaters zur Aufführung im Anfange der nächsten Saison angenommen worden.

Stuttgart. Die Dauer der Ferien- und Trauerzeit für die Hofbühne ist noch nicht festgestellt. Ob und welche Veränderungen vorgehen, weiß zur Zeit noch Niemand; doch dürfte Hackländer's so schnelle Entlassung ein bedenkliches Omen für gewisse Persönlichkeiten sein. Ein frischer Luftzug durch die dortigen mammuthartigen Theaterverknöcherungen dürfte äußerst heilsam sein.

Wiesbaden. Hr. Döring hat sein Gastspiel am 29. v. M. mit dem Leberecht Müller im „Störenfried" beendet, in welchem Lustspiel Fr. Frieb-Blumauer das ihrige als Geheimräthin Seefeld eröffnete. Wir werden später in ausführlicheren Berichten über Wiesbaden darauf zurückkommen. Hr. Wachtel sang den Postillon und Frl. Rohn von Mannheim auf besondere Einladung die Madeleine. Ferner sang Hr. Wachtel den Arnold im „Tell" und einige Konzertpiecen im Kursaal. Das Fach der ersten Liebhaberinnen, welches durch den Abgang des Frl. Erhart nach Berlin erledigt wird, ist noch nicht besetzt. Das Gastspiel des Frl. Christ von Breslau, welche sich, wie wir hören, durch Talent und Ausbildung als eine schätzenswerthe Darstellerin zeigte, hat nicht zum Engagement geführt.

Lokales.

Hr. Ander soll zur Herstellung seiner angegriffenen Gesundheit einen unbestimmten Urlaub erhalten, und sich bereits in Reichenau etablirt haben.

Im Carltheater sind mit Ausnahme des Hrn. Ascher alle „ersten Kräfte" wieder eingerückt. Sogar Hr. Matras, welcher die ganze Zeit über gespielt hat, wurde als nach seinem Urlaube zum ersten Mal wiederauftretend angekündigt. Die ersten Vorstellungen der beliebteren Repertoirstücke erzielten nach langer Zeit wieder volle Häuser, wozu das unfreundliche Wetter nicht wenig beitrug. Hrn. Treumann's Stimme hat in letzter Zeit an Kraft und Ausdauer bedeutend abgenommmen: er wird das Singen wohl bald ganz aufgeben müssen. Frl. Marek ist natürlich als Darstellerin ebenso talentlos zurückgekommen als sie uns verlassen hatte: im Gesang hat sie aber Fortschritte gemacht und ist vortrefflich bei Stimme. Leider ist das bei Frl. Fischer nicht der Fall: ob in Folge übergroßer Anstrengung, oder zu starken Forcirens, kurz sie tremolirt bereits ganz unleidlich und beeinträchtigt dadurch das durch ihre angenehme Erscheinung unterstützte frische und fleißige Spiel. Ueber die übrigen Mitglieder ist nichts Neues zu bemerken.

Einige neue Engagements soll das Carltheater abgeschlossen haben, und zwar mit Frl. Raabe, Hrn. Barnay (beide von ihrem Gastspiel im Burgtheater bekannt) und Hrn. Henrion. Hingegen soll Frl. Müller zu Ostern an die k. Berliner Hofbühne abgehen.

Konservatorium der Musik. Die Schlußproduktion der Zöglinge findet am 30. Juli Nachmittags 4 Uhr unter der Leitung des artistischen Direktors Josef Hellmesberger statt. Das Programm enthält: Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester von Schumann, Arie aus „Semele" von Händel (Frl. Waldmann, Klasse der Fr. Passy-Cornet), Adagio von Servais für Violoncell (Hr. Hiller, Klasse des Hrn. Schlesinger), Sonate von Corelli für Violine (die ganze Ausbildungsklasse des Hrn. J. Hellmesberger), Duo von Chopin für zwei Klaviere (Frl. Niebelschütz und Frl. Brunner, Klasse des Hrn. Dachs), Arie aus „Fidelio" von Beethoven (Frl. Bischof, Klasse der Fr. Marschner). — Nach der Produktion findet die Vertheilung der Preismedaillen und die Namenslesung der vorzüglichsten Zöglinge statt. Der Eintritt ist nur gegen Karten gestattet, welche in der Kanzlei der Gesellschaft der Musikfreunde unentgeltlich verabfolgt werden. Um einer Ueberfüllung des Saales vorzubeugen, können nur eine beschränkte Anzahl Karten ausgegeben werden.

Briefkasten der Redaktion. 16. — 22. Juli: ♂ in Berlin: Benützt. — H. Th. R. in Berlin: Bereits brieflich beantwortet. — H—l hier: Erhalten. — O. P. in Leipzig: Beantwortet.

Briefkasten der Expedition. 1. — 21. Juli: Fr. Gräfin A . . . . . . y in Pest, Hr. Hauptmann B . . . . e in Cattaro, Hr. Dir. K . . . . . r in Kremsmünster, Hr. J. A. M . . . . . r, Oslovaner Bergwerk, Ro . . . . es in Graz ersuchen wir um gefällige Benachrichtigung, ob die „Recensionen und Mittheilungen" auch für das dritte Quartal gewünscht werden und in diesem Falle um Einsendung der Pränumeration — Preis der „Recensionen für Theater und Musik" 2 fl. 25 kr., „für bildende Kunst" 1 fl. 15 kr.

Zur gefälligen Beachtung!

Den geehrten Mitarbeitern und Abonnenten der „Recensionen" erlauben wir uns hiedurch wiederholt in Erinnerung zu bringen, daß es im beiderseitigen Interesse gelegen ist, wenn bei allen gefälligen Zuschriften und Sendungen Redaktion und Expedition **streng von einander geschieden werden.** Durch das Hin- und Hersenden der unrichtig adressirten Zusendungen entstehen Verzögerungen und Mißverständnisse der unangenehmsten Art, welche zu vermeiden unser eifrigstes Bestreben ist.

Wir ersuchen daher alle zur Drucklegung in dem Blatte bestimmten Beiträge, sowie **hierauf** bezügliche Korrespondenzen, Anfragen u. dgl. an die Redaktion, dagegen Pränumerationsgelder Inserate für den „Anzeiger" und alle den geschäftlichen Betrieb des Blattes betreffenden Zuschriften an die Expedition zu richten. Außer dem „Briefkasten der Redaktion" wird hiemit auch ein solcher für die Expedition eingeführt, was wir besonders einer freundlichen Beachtung empfohlen haben wollen.

Die Redaktion der „Recensionen,"
Wien, hoher Markt 1.

Die Expedition der „Recensionen".
Wien, Karl Czermak, Schottengasse 6.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 31.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

30. Juli. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von **Karl Czermak**, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Ein Weimarer Musikus.

1639—1659.

Von **Ernst Pasqué.**

Nächst den Schulmeistern bilden wohl die Musikanten das hartbedrängteste Völkchen auf Gottes schöner Erde. Ihr Hauptkreuz besteht, wie bei Jenen, in der schlechten, falschen Harmonie, die zwischen ihren Einnahmen und Ausgaben, den Bedürfnissen ihres Lebens herrscht. Dazu kommt noch — doch im Gegensatz zu Jenen — eine tägliche Beschäftigung, die zur Freude, zur Lustigkeit auffordert, anreizt, und ist der Betreffende noch dazu mit einem leichten Sinn begabt, so kann es nicht ausbleiben, daß sein Leben bald das nöthige Gleichgewicht verliert, daß er sich über mancherlei Verhältnisse, die andere achten würden, hinwegsetzt und so einem leichtfertigen Thun verfällt, welches ihm das Leben verbittert und ihn endlich einem traurigen Ende entgegenführt.

Ich rede hier selbstverständlich nur von den Musikern, den armen Hofkapellisten der beiden vergangenen Jahrhunderte, obschon die oben angeführte „falsche Harmonie" auch bei ihren heutigen Kollegen leider oftmals als noch bestehend angetroffen werden kann.

Ein solches unglückseliges musikalisches Menschenkind war unter andern ein gewisser Johannes Ritter, welcher etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts sich eine kurze Zeit seines armen Daseins freute, sogar in seiner Kunst glänzte, dann aber, durch eben seinen Stand, seine durch ihn beförderten Neignngen, den Sorgen des Lebens anheimfiel, rang und litt und endlich in dem ungleichen Kampfe unterlag und zu Grunde ging, ohne Sang und Klang, kaum Andern als abschreckendes Beispiel dienend.

Johannes Ritter war geboren in Roßla, etwa im zweiten Jahrzehnt jenes Jahrhunderts. Als Knabe, vielleicht mit einer guten Stimme, einem ungewöhnwöhnlichen Talente für Musik begabt, erregte er, mitten in den Stürmen des dreißigjährigen Krieges, die Aufmerksamkeit des kunstfreundlichen Herzogs Wilhelm IV. von Weimar, wurde von diesem als Kapellknabe auf- und angenommen und zugleich dem „fürnehmsten Violisten und Kapell-Musikanten", der freilich damals sehr zusammengeschmolzenen Weimarer Hofkapelle in die Lehre gegeben. Dieser damalige „fürnehmste" Violinist Weimar's hieß: Casparus Hoyer. — Dies ist alles, was der Nachwelt über ihn aufbewahrt geblieben ist. Doch nein! es hat sich die Notiz unter mehr denn hundertjährigem Urkundenstaub finden lassen, daß Casparus Hoyer sich noch Anno 1662, beim Tode Herzogs Wilhelm IV., bei der Weimarer Hofkapelle befand und damals in glücklich zurückgekehrten Friedenszeiten, eine Besoldung von 171 Gulden und 9 Groschen bezog, „vor Alles weg", daß heißt: für seine Dienstleistungen, als Kostgeld und Hauszins. Besagter Hoyer muß jedoch ein guter Musiker und tüchtiger Meister auf seinem Instrument gewesen sein; denn neben dem Zeugniß des Herzogs, der ihn hochzuschätzen schien, sprechen noch die Leistungen seines Schülers oder „Lehrjungen" Johannes Ritter dafür, wie aus dem Folgenden hervorgeht.

Als Ritter seine Lehrzeit überstanden, und auch einige Jahre als wirklicher Hofkapellist mit einem Gehalte von etwa 20 Gulden „vor Alles weg" in hochfürstlich Weimarischen Diensten gestanden, sich tapfer auf blasenden und streichenden Instrumenten geübt, auch vielleicht, wie man damals schon sagte, ein „reinlicher" Komponist geworden war, kurz alles gelernt und getrieben hatte, was ein Hofkapellist in Weimar treiben und lernen konnte, sehnte er sich hinaus in die weite schöne Gotteswelt, um sich in derselben ein Weniges umzuthun und zu schauen, wie hinter den Thüringer Bergen die Menschen musiziren, leben und sich des Lebens freuen möchten. Doch trotzdem die damaligen schlimmen Zeiten alle Bande und Verhältnisse gelockert hatten — man schrieb 1639 und der dreißigjährige Krieg hatte so ziemlich ganz Deutschland heimgesucht — so sollte der arme Musikant doch nicht so leicht seinen Aufenthalt wechseln, Weimar verlassen dürfen. Da er als Knabe vom Herzog in Gnaden aufgenommen worden war, derselbe ihn hatte kleiden und nähren, beherbergen und unterrichten lassen, so behielt der Fürst, nach damaligen Begriffen und Verhältnissen, ein vollständiges Recht auf seine Person und seine Dienstleistungen. Nach vielen Bitten und unterthänigsten Gesuchen willigte der Herzog endlich in die Entfernung Ritter's von Weimar ein, doch unter der Bedingung, daß derselbe sich durch einen Revers verbindlich mache, zu jeder Zeit, wenn Sr. fürstlichen Gnaden es befehlen würden, wieder nach Weimar zurückzukehren und seinem Herrn alldort aufzuwarten und zu Diensten zu sein. Ritter nahm alles dankbar an, unterzeichnete am 1. Oktober 1639 einen solchen, ihn gleichsam für sein ganzes Leben bindenden Revers, schnürte sein Bündel, packte vielleicht eine Viola oder irgend ein handliches blasendes Instrument, so sein Eigen war, oben drauf und gewiß voller Lebenslust, Muth und Zuversicht wanderte er hinaus in die weite Welt, sicher hoffend, sein Heil und Glück zu erjagen und zu bewahren.

In der großen Stadt Hamburg finden wir ihn nach etwa acht Jahren wieder, lustig und mit größtem Fleiße arbeitend, musizirend und komponirend, auch fremde ausländische Musiken kopirend und sich also aneignend, auch verheirathet, reich mit Kindern gesegnet und schon tapfer kämpfend mit den Verhältnissen, die ihn zu übermannen, ihm das Leben zu verbittern drohten. Ritter muß sich in Hamburg recht wacker in seiner Kunst umgethan und emporgearbeitet, doch auch schon bedeutend einem lustigen Musikantenleben, der Ursache seines spätern Untergangs, ergeben haben. In selbiger Stadt lebte damals der berühmteste Geiger seiner Zeit Johannes Schopp, der Komponist der Lieder Rist's, von denen Mattheson später sagte, daß man ihres Gleichen nicht leicht in königlichen oder fürstlichen Kapellen habe finden können. Ritter muß mit diesem Meister des öftern zusammengekommen sein, von ihm gelernt und sich nach und nach einen ziemlichen Ruf erworben haben. Dieser drang nämlich auch zu den Ohren des Herzogs Wilhelm von Weimar, und der Fürst mag sich erinnert haben, daß besagter Ritter noch immer seiner Kapelle angehöre. Zu Anfang des Jahres 1648 ließ er ihn denn auch durch seinen in Hamburg weilenden „Amtmann" (Agent?) Johannes Hoffmann auffordern, seinem Revers getreu wieder zurück in sein altes Dienstverhältniß nach Weimar zu kehren. Diese Aufforderung mag den armen Ritter wohl wie ein Blitz aus heiterem Himmel getroffen haben. Er hatte sich in Hamburg so ziemlich eine Stellung gemacht, eine Menge Schüler gefunden, die er unterrichtete, und vielleicht auch Aussicht auf irgend eine einträgliche Stelle. Hierzu kam noch der gewiß angenehme Aufenthalt in der großen Stadt, der seinen Neigungen wohl nur zu sehr entsprach und zusagte. Dies Alles sollte er aufgeben, um nach dem kleinen Weimar in eine sehr bescheidene Stellung, deren Annehmlichkeiten er wohl kennen mochte, zurückzukehren! Er sträubte sich gewaltig gegen ein solches Ansinnen, und Herzog Wilhelm war edel genug, nicht darauf zu bestehen. Er wollte dem vermeintlichen Glück des Musikers nicht im Wege sein und verzichtete auf dessen Rückkehr.

Die Zeiten und Verhältnisse änderten sich indessen bald. Zu Ende des Jahres 1649 muß es dem Ritter schlecht gegangen sein; denn er wünschte nunmehr sehnlichst, was er vor etwa 18 Monaten so entschieden von der Hand gewiesen: er wandte sich aus freiem Antriebe unterm 9. November (1649) an den Herzog Wilhelm von Weimar, und bat ihn dringend um ein passendes Unterkommen in seiner Hofkapelle, ein solches als ein großes Glück betrachtend. Eine bezeichnende Stelle dieses seines Schreibens lautet:

„— Hoffe Ew. Fürstl. Gnaden vor einem Musicum zu dienen, dessen Sie sich nicht schämen sollen,

und wenn ich werde E. F. G. wiederum aufwarten, ich solche Sachen will hören lassen, welche E. F. G. ohne allen Zweifel wohlgefallen werden, denn ich bey mir viel Music habe, welche nicht leicht bey einem Violisten (welcher nur die Violin oder Violdegambe gebraucht), zu finden, weswegen ich mich aber auf so unterschiedliche Sachen beflissen, insonderheit italienische Concerten, wie auch viel lateinische, ja die meisten instrumentaliter und vocaliter zugleich. Habe ich mein Aussehen wo anders hin, denn ich dergleichen Concerten, meist ietziger Manier, wie sie in Italien musiciren, ohngefähr zusammenrechnen kann in die 1200, undt gute Stücke mit 1, 2, 3 rc. bis auf 15 undt 16 Simmen, welche ich beisammen habe, nebenst vielen italienischen Canzonen, Sonaten und englischen Fantasien mit 2, 3, 4, 5 und 6 Stimmen auf Violen und Violdegamben zu gebrauchen, zu geschweige meiner verstimmten Sachen, welche ich eine gute Anzahl beysammen habe. So habe ich auch bey mir 2 Discant-Violen, undt eine Viole mit 5 Saiten, welche genannt wird Viole de l'Amour, auf verstimmte Manier zu gebrauchen, nebenst einer guten Violdegambe — rc."

Ferner verlangt er Geld zur Reise von Hamburg nach Weimar für sich und seine Familie, so wie die Bezahlung seiner Schulden, die sich auf 100 Thlr. belaufen mochten, aus fürstlicher Kasse.

Herzog Wilhelm antwortete ihm am 23. November, daß, obschon Ritter seine Pflicht gegen ihn vergessen, er ihn doch als Musikus wieder gnädig auf- und annehmen wolle. Er würde ihm einen Wechsel von 50 Thlrn. zur Reise senden und Ritter solle sich mit den Seinen, seinen Instrumenten und musikalischen Sachen nach Leipzig begeben, von wo ihn der Herzog abholen und nach Weimar schaffen lassen wolle. Nach seiner Ankunft sollten denn auch die 100 Thlr. Schulden in Hamburg für ihn bezahlt werden.

Doch Ritter kam nicht; er und seine Familie müssen wieder neue Hoffnung gehabt, seine Verhältnisse sich vielleicht unerwartet wieder zum Bessern gewendet haben. Vielleicht konnte er sich auch nicht gut von dem lebenslustigen, schönen und reichen Hamburg trennen. Am 11. Januar 1650 wurde ihm nochmals geschrieben und am 30. desselben Monats antwortete Ritter unter allerlei Ausflüchten ablehnend, nach Weimar zu kommen. Er wollte nicht mehr einfacher Musiker sein, habe seinen Sinn nunmehr auf ein Directorium der Musik gestellt, und dergleichen mehr.

Herzog Wilhelm, welcher mittlerweile den Wechsel von 50 Thlrn. an den Rathsherrn Dr. Paul Marqard Schlegel nach Hamburg geschickt hatte, schrieb nun am 20. Februar demselben ausführlich, setzte ihm die Angelegenheiten auseinander und forderte ihn auf, sich bei dem Hausherrn Ritter's, oder beim „fürnehmsten" Violinisten Hamburgs, Johannes Schoppe zu erkundigen, ob Ritter wirklich so gut und fürtrefflich sei als Instrumentist, im beziehenden Falle ihn dann ernstlich aufzufordern, gen Weimar zu kommen, wenn er aber wieder ablehnen würde, ihm die 50 Thlr. nicht auszuzahlen, sondern den leichtfertigen Musiker laufen zu lassen.

In diesem Schreiben heißt es unter Anderem: „— Wir achten zwar seiner Person groß nicht, dermalen unsere Hof-Music ohne das mit Vocalisten und Instrumentalisten wohl versehen. Allein weil wir als ein sonderbarer Liebhaber der Music, und das wir zu unserer Fürstl. Recreation immer weiter darauf denken, möchten sich Andere, die wir in die Fremde ein mehreres zu sehen, zu lernen verschickt und noch verschicken müssen, darauf berufen undt ein ärgerliches Exempel zum nachfolgen daran nemen". *)

Bezüglich Ritter's Prätension auf ein Directorium in der Kapelle sagt der Herzog weiter: „Bei seiner Wiederkehr soll er gleich seinem Lehrmeister traktirt werden. Doch habe er sich nicht einzubilden, ihme das Directorium musicum, so einem Violisten zuzustehen ungewöhnlich, zu lassen, indem solches allbereit wohl bestellet (durch den Kapellmeister und bekannten Komponisten Adam Drese), und darbey qualificirte Personen befindlich, die sich von ihm nicht würden vorschreiben lassen, sondern wird ihme gewiß so viel vorgelegt werden, daß er insgesammt zu thun finden möchte —" rc.

Dem nun erfolgten ernstlichen Angehen, den Vorstellungen des Hamburger Rathsherrn gegenüber, muß sich denn Ritter endlich doch gefügt und entschlossen haben, Hamburg zu verlassen. Im selben

*) Im Jahre vorher, 1619, hörte Herzog Wilhelm beim Pfalzgrafen und „Generalissimus" zu Erfurt einen jungen Discantisten aus Arnstadt, der bei der damaligen „Uswartung den Takt geführet" Dieser Knabe gefiel ihm Er schrieb demnach an den Kantor Jonas de Fletin zu Arnstadt, und bat ihn, den Knaben gen Weimar zu senden, allwo er ihn in der Musik wohl informiren lassen wolle, auch später auf seine Beförderung fleißig Acht zu haben versprach. Dem Kantor wurde eine Rekompens von 50 Thlrn. versprochen.

Jahre (1650) finden wir ihn in Weimar mit seiner Familie, seinen 1200 Konzerten, Musiken und verschiedenen Instrumenten, doch auch mit seinen lustigen Neigungen und Gewohnheiten, die er in Hamburg so bedeutend ausgebildet hatte. Er wirkte hauptsächlich als Violist neben seinem alten Lehrer Kaspar Hoyer und bezog wie dieser einen Gehalt von 171 Gulden „vor Alles weg“. Mit diesem Gelde hätte er wie Hoyer und seine übrigen Kollegen, wenn vielleicht auch mit etwas Mühe, ruhig und anständig leben können. Doch er vermochte sich nicht mehr in das geregelte Leben eines Weimarer Hofkapellisten zu fügen. Die reichen Kaufherrn und Patrone, die ihn in Hamburg um seiner Kunst willen beschützt und beschenkt hatten, fehlten, und wollte er sich einmal einen guten Tag verschaffen, sich vergnügen, so mußte er die Herbergen aufsuchen, und dies scheint denn auch leider sehr oft der Fall gewesen zu sein. Zu einem solchen Leben genügte sein Einkommen nicht: die Harmonie zwischen seinen Einnahmen und Ausgaben wurde dadurch gewaltsam gestört, derart, daß es mehr und mehr abwärts mit ihm und seiner Familie ging, und es endlich so weit kam, daß ohne Geld und Kredit, der Hunger ein täglicher Gast in seinem Hause wurde. Die Schuld an all' diesem Unglück irrigerweise auf sein Weimarer Verhältniß schiebend, verließ er denn zu Anfang des Jahres 1652 heimlich die Stadt und zog nach dem benachbarten Jena, gewiß verhoffend, alldort durch Unterrichtgeben mehr zu verdienen, wohl auch zugleich leichter und eher ein angenehmes lustiges Leben führen zu können, als in Weimar.

Der Herzog gerieth über diese neue Pflichtverletzung des sonst tüchtigen, doch höchst leichtsinnigen Musikers in gerechten Zorn. Unterm 8. März (1652) erließ er ein eigenhändiges Reskript an seine Beamten zu Jena, dahin lautend, daß wenn Ritter nicht ungesäumt zu seiner Pflicht zurückkehre, er binnen 48 Stunden mit Weib und Kind das Fürstenthum zu verlassen habe.

Der bedrängte Musiker antwortete dem Herzog sofort. Er stellte ihm vor, daß er keineswegs die Absicht gehabt habe, sich aus seinem Dienste zu entfernen, sondern daß ihn nur die große Noth, da er „kein Brod im Hause“ gehabt, dazu gezwungen, sich nach Jena zu begeben, allwo er so viel zu verdienen hoffe, als er für die Nothdurft seiner Familie brauche.

Am folgenden 11. März resolvirte der Herzog etwa also: Da Ritter schon oftmals seinem Revers zuwider gehandelt, keine Besserung von ihm zu verhoffen wäre, er, der Herzog, ihn deshalb nicht länger in seinen Diensten behalten wolle, ihm aber in Betracht seiner Lage vier Wochen Zeit gebe, um Jena und das Herzogthum zu verlassen.

Ritter ergriff nun den Wanderstab auf's Neue und zog mit den Seinen — gewiß eine traurige Reise — wiederum nach Hamburg. Dort muß er durch seine Kunst sich neuen Unterhalt zu verschaffen gewußt haben; denn nach sieben Jahren, 1659, finden wir ihn noch alldort mit dem Ruf eines tüchtigen, kunstreichen Violisten, doch auch dem eines höchst leichtfertigen herabgekommenen Menschen. Seine Verhältnisse müssen die traurigsten gewesen sein. Um jene Zeit (1659) muß er den Herzog Wilhelm irgendwo persönlich gesehen und gesprochen, dieser ihn als Violist gehört und noch immer bewundert haben. Er that einen Fußfall vor dem hohen Herrn, gelobte Besserung und bat de- und wehmüthig um Wiederaufnahme in fürstliche Dienste. Herzog Wilhelm mag nach so langer Zeit wieder an solche Besserung geglaubt haben; er verzieh, vergaß alles Vorgefallene und nahm den armen Musiker auf's Neue als seinen Hofkapellisten auf. Am 29. April 1659 schrieb der Fürst deshalb an den Rath Schlegel zu Hamburg, daß sein „lieber getreuer Musikant Johannes Ritter“, der fortan in seinen fürstlichen Diensten sei, mit Weib und Kind wiederum nach Weimar ziehen wolle, weßhalb er den Rath der Stadt Hamburg freundlichst ersuche, besagtem Ritter allen Vorschub bei seinem Vorhaben zu leisten.

Der Herzog hatte in Hamburg „etzliche Viol di Gamben“ bestellt, die Ritter mitbringen sollte. Er ließ den Musiker deshalb — fest, zu fest auf dessen vollständige Sinnesänderung und Besserung vertrauend — neben dem Reisegeld noch eine Summe übermachen, um die durch ihn bestellten Violen zu bezahlen. Ritter empfing das Geld, wohl mit dem besten Willen, dem festen Vorsatz, dem erhaltenen Befehl gemäß zu verfahren. Doch die Versuchung muß für den armen herabgekommenen Musikanten zu groß gewesen sein. Einige Zeit lebte er herrlich und in Freuden von dem ihm anvertrauten Gelde, und als es zu Ende war, verschwand er, anstatt nach Weimar zu ziehen, aus Hamburg, die Seinen im entsetzlichsten Elende zurücklassend.

Was aus ihm geworden, in welcher Weise er geendet, ist nicht anzugeben, doch wohl zu errathen:

Auf der Landstraße, in irgend einem Winkel Deutschlands, fern von den Seinen, mag der arme leichtsinnige Musikant verkommen sein, oder sein Ende in irgend einem Strome gefunden haben!

Ritter war eben ein Opfer der falschen Harmonie, die zwischen seinen Einnahmen und Ausgaben, zwischen seinen, durch den Stand, dem er angehörte, wachgerufenen und geförderten Neigungen, und den Mitteln, die ihm seine Beschäftigung, die Kunst zu ihrer Befriedigung gewährte, bestand. Wie viele sind mit ihm in gleicher Lage gewesen!

Prager Theaterbericht.

Der Anfang von Wirsing's Direktion. — Frl. Janauschek.

F. — Die neue Direktion des Landestheaters hat nun bereits die ersten vier Monate mit wechselndem Glücke durchlaufen; den Abschluß dieser Anfangsperiode bildet das Gastspiel des Frl. Janauschek, welches dem deutschen Theater wieder die ihm eine Zeit lang entzogene Aufmerksamkeit zuwandte. Bei der Prüfung der bisherigen Thätigkeit des Hrn. Wirsing sind drei ungünstige Momente zu berücksichtigen: einmal die Schwierigkeit, während der Kompletirung des Personals ein regelmäßiges Repertoir zu bilden, dann das Zusammentreffen der Direktionsübernahme mit der dem Theaterbesuche so wenig freundlichen Sommersaison, endlich die unfreiwillige Konkurrenz mit der čechischen Bühne. Rechnen wir noch hinzu, daß die Direktion selbst sich ihre Arbeit dadurch erschwerte, daß sie einiger der brauchbarsten Kräfte im Vorhinein sich entäußerte, ohne gleichzeitig für genügenden Ersatz zu sorgen, so ergibt sich deutlich, welche Kämpfe in der ersten Zeit durchgemacht werden mußten. Von großen Resultaten kann demnach keine Rede sein. Im Ganzen wurden bisher 9 Novitäten gegeben; es fanden 4 größere Gastspiele und viele kleine Debüts statt; außer der Shakespeare-Feier beging das Landestheater die Feier der 25jährigen dramatischen Thätigkeit Gutzkow's mit der Aufführung von „Uriel Acosta" (Frl. Janauschek gab die Judith); überdies feierte Fr. Frey ihr Künstlerjubiläum. Was das klassische Repertoir betrifft, so war Goethe mit „Faust" (2 Mal), „Egmont" nnd „Iphigenie", Schiller mit „Maria Stuart" (2 Mal), „Braut von Messina" und den „Räubern", Lessing mit „Emilia Galotti", Shakespeare mit „Hamlet" (2 Mal), „Sommernachtstraum", „Viel Lärm um Nichts" und „Romeo und Julie" vertreten; ferner wurde an besseren Stücken von Grillparzer „Medea" (2 Mal), Gutzkow „Uriel Acosta" (2 Mal) und „Urbild des Tartüffe", Laube „Essex" (2 Mal) und „Karlsschüler" (2 Mal), Halm „Sohn der Wildniß", Mosenthal „Die deutschen Komödianten (3 Mal) und „Deborah" gegeben. Das Opernrepertoir bot keineswegs ein erfreuliches Bild; die klassische deutsche Oper war bloß durch „Fidelio" und den „Freischütz" vertreten; Novitäten und Neueinstudirungen fehlten gänzlich; eine Meyerbeer-Feier fand nicht Statt. Dem Personal nach ist gegenwärtig die Posse am besten besetzt; das Lustspiel hat tüchtige Kräfte aus früherer Zeit, doch sind die Fächer der Anstandsdame und naiven Liebhaberin schwächer als bisher besetzt, dem Schauspiel mangelt höchstens ein neuer Heldenvater, endlich die Oper bedarf einer gänzlichen Reorganisirung. Von den neuen Darstellern und Sängern haben sich mehr oder minder die Frl. Keßler, Grün und Beitl und die HH. Kühns, Czaschke, Robinson und Beringer bewährt.

Das Hauptaugenmerk der Direktion kann zunächst nur auf die Oper gerichtet sein; hier ist noch sehr Vieles zu leisten. Das Schauspiel bedarf blos der Auffrischung durch Novitäten. Bei allen Mängeln hat die Theaterleitung bisher einen redlichen Willen, Sorgfalt und Fleiß im Einstudieren und in ihrer ganzen Gebahrung eingehendes Verständniß an den Tag gelegt. Dagegen hat sie sich nur langsam die Kenntniß des Terrains verschafft und auch jetzt noch ist Manches, was sie sich nicht etwa durch größere Routine, sondern durch erprobte Erfahrung und besonders durch Selbständigkeit im Vorgehen, unbeirrt durch fremden Einfluß, aneignen kann. Was das čechische Theater betrifft, so hat es dem Landestheater allerdings pekuniär manchen Schaden zugefügt und oft das deutsche Publikum entzogen; allein es ist entschieden, daß diese Anziehungskraft auf den eigentlichen Kern nur vorübergehend ist, hauptsächlich erzeugt durch die geringe Anregung unserer Oper. Sobald einmal die Fluth der Gastspiele sich im čechischen Theater verlaufen hat und unsere Bühne eine größere Energie entwickeln wird, so konzentrirt sich ganz bestimmt die Aufmerksamkeit auf die deutsche Bühne.

Daß das Benehmen der Lokalkritik besonders für ein erst in der Entwicklung begriffenes Theaterunternehmen von Wichtigkeit ist, bedarf keines Beweises, und es ist auch klar, welchen Weg sie einschlagen muß, um

dem Institute zu nützen. Sie muß sowohl für alle Fehler ein offenes Auge haben, als dem jungen Unternehmen wohlwollend entgegenkommen; ein unbedingtes Lob, eine Alles entschuldigende Freundlichkeit kann nur schädlich wirken, ebenso wie andererseits ein schroffes Ablehnen, ein Regiren auf's Gerathewohl. Unsere Lokalkritik nun hat, mit wenigen Ausnahmen, keines von beiden Extremen vermieden, da es Blätter gibt, die für jeden Regiefehler eine Entschuldigung haben, und andere, die lauter Schattenseiten sehen. Wenn wir alle die genannten Mißstände zusammenfassen, so müssen wir unsere Theaterverhältnisse als zwar jetzt nicht sehr günstige, aber entschieden hoffnungsvolle bezeichnen; ja wenn das Engagement des Frl. Janauschek sich bewahrheitet, — sie soll für jedes Jahr auf drei Wintermonate unserem Bühnenverbande angehören, — so erschließt sich für das Schauspiel wenigstens eine glänzende Perspektive. Ueberhaupt ist das Gastspiel des Frl. Janauschek in der Geschichte der Direktion Wirsing ein Ereigniß von epochemachender Wirkung, indem es mit Einem Schlage das Publikum die mancherlei Kämpfe und Hemmnisse der ersten Zeit vergessen machte. Die Künstlerin trat 12 Mal auf, in folgendem meist gut gewähltem Repertoir: „Medea" (2 Mal), „Essex", „Ball zu Ellerbrunn" und „Komm' her", „Deborah", „Der Frauenkampf" und „Das Tagebuch", „Maria Stuart", „Uriel Acosta", „Iphigenia", „Mathilde", „Emilia Galotti", „Romeo und Julie". Frl. Janauschek, als Medea kühl empfangen, riß das Publikum bald zu glänzenden, hier seltenen Beifallsbezeugungen und Ovationen hin, so daß ihr ganzes Gastspiel nur eine Reihe von Triumphen umfaßte. Das bezeichnete Repertoir enthält Rollen des verschiedensten Genres, welche sämmtlich mit gleicher Vollendung zu geben, auch der höchsten Kunst versagt ist. Die Darstellerin der Medea, Deborah, Orsina kann nicht auch völlig die Aufgabe der Julia bewältigen, wie sie denn dem ganz verschiedeneren Genre der Gräfin Autreval und Hedwig im „Ball zu Ellerbrunn" nicht durchaus gerecht zu werden vermag. Frl. Janauschek ist ausgesprochen die vorzügliche Darstellerin hochtragischer Rollen, der Heroinen im eigentlichen Sinne. Für diese bringt sie höchst angemessene Mittel mit, namentlich eine hohe, imposante Gestalt, ein starkes Organ und Ausdrucksfähigkeit des Gesichtes. Mit ernstem Streben hat die Künstlerin diese Naturgaben verwerthet und sich besonders eine seltene Plastik der Bewegungen und Modulation der hohen und tiefen Töne angeeignet; durch treffliche Wahl des Kostüms weiß sie antike Rollen, wie Medea und Iphigenie, auch äußerlich im dichterischen Sinne darzustellen. Aber außer diesen virtuosen Vorzügen besitzt Frl. Janauschek echt künstlerische Eigenthümlichkeiten, welche in dieser Vereinigung nur wenigen Heroinen-Darstellerinnen eigen sind: eine ganz originelle Auffassung, welche sich selbst auf die Betonung einzelner Stellen erstreckt, (wie das dreimal variirte „ich weiß ein Lied" der Medea, „ich bin aus Tantalus' Geschlecht" der Iphigenie), ferner ein tiefes Verständniß, vorzüglich aber rein dramatische, natürliche Lebendigkeit des Affekts, welche jedoch die Grenzen der Mäßigung sorgfältig einhält und auch im höchsten Pathos die Weiblichkeit nie verläßt, — diese Hauptvorzüge erklären die ergreifende Wirkung ihrer Leistungen. Auch innige Gefühlstöne stehen der Künstlerin zu Gebote, wiewohl der Ausdruck eines weichen, zarten Gefühls, wie ihn die Sprache der Julia und bisweilen der Iphigenia fordert, durch die Härte des Organs etwas gehindert wird. Die Krone ihrer Leistungen war Medea, welcher Charakter mit ihrer Begabung und ihrem Gestaltungsvermögen durchaus harmonirt, und je weiter sich der inneren Anlage nach ihre übrigen Rollen von der Medea entfernten, desto mehr verloren sie an Bedeutung und Wirksamkeit. Frl. Janauschek hebt die Medea aus dem engeren Rahmen der Grillparzer'schen Dichtung zu der antiken Medea der Sage empor, und bietet, immer innerhalb der Grenzen der Kunst, ein konsequentes Bild von verborgener, bisweilen hervorbrechender Liebe zu Jason und ihren Kindern, sowie von glühendem Haß und energischem Streben nach Rache. Die tiefen Schatten mildert sie durch erschütternde Züge von Weiblichkeit, durch das freilich erfolglose Bemühen, Jason mit Sanftmuth und Liebenswürdigkeit zu gewinnen, durch die wahr und einfach ausgedrückte Mutterliebe, wie durch den Schmerz, da sie von ihren Kindern geflohen wird. In diesem Bilde fehlt kein bezeichnender Zug, keiner der vorhandenen ist zu viel. Großartiger, dämonischer und natürlicher läßt sich die Medea nicht darstellen. Die nächstbeste Leistung war Iphigenia; die Auffassung zielte hier mehr auf die Darstellung des duldenden Weibes, als der hohen Priesterin hin, und so war der ganze Ton gedämpft, möglichst weich; hier kulminirte die Wirkung in zwei Momenten, in der Heilung Orest's sowie in dem unendlich milde, wie schwermüthig vorgetragenen Parzenliede. Die Gräfin Orsina, in sich ein abgeschlossener Charakter, krystallisirte gleichsam einen großen Zug der Medea-Leistung: das Streben nach Rache; alle feinen Züge von Scharfsinn waren sorgfältig berücksichtigt, aber wie überall mäßigte auch hier die Künstlerin die

leidenschaftliche Bewegung. Die historischen Gestalten der Elisabeth in „Essex“ und der Maria Stuart brachte die Künstlerin vollkommen zur Geltung und wußte als Elisabeth namentlich neben dem Stolze und der Hoheit der Königin auch die noch immer waltende Liebe zu Essex auszudrücken; der leidenschaftliche Ausbruch der Maria Stuart war in der großen Streitscene merklich gedämpft. Deborah, Mathilde und Judith in „Uriel Acosta“ waren für eine solche Begabung und solche tüchtige Kunstbildung eigentlich schwächere Aufgaben: die Ziele sind hier von den Dichtern selbst minder hoch gesteckt, und diese zu erreichen, bedarf es einer Künstlerin wie Frl. Janauschek nicht. Dagegen liegen Rollen wie Gräfin Autreval im „Frauenkampf“, der Hedwig im „Ball zu Ellerbrun“, der Lucia im „Tagebuch“ der Heroine fern, und mit welchem Fleiße, mit welcher Routine auch das spröde Organ dem Konservationston angepaßt war, es ließ niemals das gemachte, Erkünstelte vergessen. Eine meisterhafte Studie lieferte die Lösung der dramatischen Aufgabe in „Komm' her“. Auf einem anderen, aber der Künstlerin gegenwärtig ebenfalls ferneren Gebiete liegt die Julie in „Romeo und Julie“, und es ist eigenthümlich, wie sie sich diese schwierige Rolle zurecht legte. Bei der ersten Begegnung mit Romeo und in der Balkonscene fehlte der für die Julie wesentliche Hauch der Poesie und Jugend noch am meisten, und die Künstlerin bot alle ihre Kunst der Deklamation und sinnigen Betonung auf, diesen Mangel zu verdecken; dagegen verlieh sie der Gestalt später, besonders bei der Nachricht von Romeo's Verbannung und vor dem Genuß des betäubenden Trankes, eine tragische Kraft, deren selbst die Darstellerinnen, die sonst die Julie zu ihren besten Rollen zählen, nicht fähig sind. Immerhin sind aber solche Leistungen, wie die Salonrollen, für Frl. Janauschek nur Experimente, durch welche sie den reinen Eindruck ihrer Medea und Iphigenia nicht trüben sollte. Im Ganzen erzielte die Künstlerin mit ihrem Gastspiele eine, wie gesagt, ungewöhnliche Wirkung, welche durch den Umstand noch erhöht wurde, daß sie unsere Landsmännin ist.

Stuttgarter Theaterbericht.

Opernstatistik. — Konzertübersicht.

I. — Die am 24. Juni durch den Tod des Königs vorzeitig beendete Theatersaison hat nahezu den gewöhnlichen zehnmonatlichen Zeitraum umfaßt, und seit ihrer Eröffnung am 2. September vorigen Jahres an monatlichen Vorstellungen überhaupt gebracht: im September 21, Oktober 22, November 22, Dezember 21 (geschlossen am 24. und 25. Dezember), Januar 22, Februar 21, März 16 (geschlossen vom 20. bis inklusive 27. März), April 21, Mai 20 (geschlossen am Frohnleichnamstage), Juni 18, Summa 204 Vorstellungen.

Hievon fanden außer dem Abonnement 8 Vorstellungen statt, und zwar zu Gunsten des Witwen- und Waisen-Pensionsvereins der Mitglieder der Hofbühne 5, „Götz von Berlichingen“, „Oberon“, „Rochus Pumpernickel“, „Jessonda“, die letzten 3 neueinstudirt und „Martha“; 3 gelegentlich des Goßmann'schen Gastspiels; die übrigen 196 in dem seit der vorjährigen Saison gewählten Modus von 10 Abonnements zu je 20 Vorstellungen.

Die Oper partizipirte an der Gesammtzahl von 204 Abenden mit 85 Vorstellungen, so jedoch, daß 3 Mal Adam's „Schweizerhütte“ in Verbindung mit einem Lustspiel gegeben wurde; das Trauerspiel mit 10 Vorstellungen, das Schauspiel mit 24 den ganzen Abend füllenden und 7 kleineren Stücken; das Lustspiel mit 42 größeren und 58 kleineren Piecen, Liederspiel und Posse mit 8 den ganzen und 4 den halben Abend füllenden Vorstellungen, das Ballet endlich mit 4 je von einem Lustspiel begleiteten Produktionen. Hienach erhalten wir, wenn die respektiven halben Abende der Gattung, nicht der Zeitfolge nach, zu einander gerechnet werden, 85½ Abende für das singende Drama mit Ballet, 118½ Abende für das redende Drama mit Liederspiel und Posse und zwar innerhalb des letzteren für das ernste rezitirende 37½, für das komische und gemischte Drama 81 Abende, oder den Einzelarten nach:

für die Oper	83½	Abende
„ das Ballet	2	„
„ „ Trauerspiel . .	10	„
„ „ Schauspiel . . .	27½	„
„ „ Lustspiel . . .	71	„
„ „ Liederspiel und Posse	10	„
	204	Abende

Ein Lied im Kostüm von Hrn. Rüthling gesungen „Der Gemüthliche“ (nach „Bonhomme“) wurde einer Vorstellung von Lederer's „Häusliche Wirren“ hinzugefügt.

An einzelnen Werken wies die Oper innerhalb ihrer 85 Repräsentationen auf: Deutschen Ursprungs 18 Werke in 42 Vorstellungen, nämlich:

Von Beethoven an 3 Abenden „Fidelio“.

Von Flotow an 7 Abenden 2 Werke, „Stradella“ 3 Mal, „Martha“ 4 Mal.

Von Gluck 1 Mal „Iphigenia in Tauris“.

Von Kreutzer 3 Mal „Das Nachtlager in Granada“.

Von Lortzing 1 Mal „Czaar und Zimmermann“.

Von Meyerbeer an 6 Abenden 3 Werke, „Der Prophet“, „Die Hugenotten“, „Robert der Teufel“ je 2 Mal.

Von Mozart an 6 Abenden 3 Werke, „Zauberflöte“ 3 Mal, „Don Juan“ 2 Mal, „Die Hochzeit des Figaro“ 1 Mal.

Von Nicolai 1 Mal „Die lustigen Weiber von Windsor“.

Von Spohr an 2 Abenden „Jessonda“.

Von Wagner an 3 Abenden „Tannhäuser“.

Von Weber an 9 Abenden 3 Werke, „Der Freischütz“ und „Oberon“ je 4 Mal, „Euryanthe“ 1 Mal.

Französischen Ursprungs 10 Werke in 25 Vorstellungen, nämlich:

Von Adam 3 Mal die einaktige Operette „Die Schweizerhütte“.

Von Auber an 8 Abenden 4 Werke, „Des Teufels Antheil“ 3 Mal, „Die Krondiamanten“, „Fra Diavolo“ je 2 Mal, „Maurer und Schlosser“ 1 Mal.

Von Boieldieu an 2 Abenden „Die weiße Frau“.

Von Gounod an 4 Abenden „Gretchen“.

Von Halévy an 5 Abenden 2 Werke „Die Jüdin“ 3 Mal, „Die Königin von Cypern“ 2 Mal.

Von Méhul an 3 Abenden „Joseph in Egypten“.

Italienischen Ursprungs endlich 10 Werke in 18 Vorstellungen, nämlich:

Von Cherubini 1 Mal „Der Wasserträger“.

Von Donizetti an 7 Abenden 3 Werke, „Lucia“ 3 Mal, „Der Liebestrank“ und „Lucrezia Borgia“ je 2 Mal.

Von Rossini an 4 Abenden 3 Werke, „Tell“ 2 Mal, „Der Barbier von Sevilla“ und „Graf Ory“ je 1 Mal.

Von Salieri an 3 Abenden „Axur“.

Von Verdi an 3 Abenden 2 Werke, „Der Troubadour“ 2 Mal, „Rigoletto“ 1 Mal.

Die meisten Wiederholungen, nämlich die Vierzahl, erlebten „Martha“, „Gretchen“, „Oberon“ und „Freischütz“; gar keine Wiederholung „Euryanthe“, „Iphigenia in Tauris“, „Die Hochzeit des Figaro“, „Die lustigen Weiber“, „Der Wasserträger“, „Czaar und Zimmermann“, „Der Barbier von Sevilla“, „Rigoletto“, „Graf Ory“, 9 Opern.

Von diesen 38 Opern waren neu: Rossini's „Graf Ory“ und Adam's „Schweizerhütte“ („Le Châlet“); neueinstudirt „Axur“ von Salieri, „Oberon“ von Weber und „Jessonda“ von Spohr, letztere nach einem Zwischenraum von 22 Jahren.

Die Wahl dieser Novitäten, das Resultat der Jahresbewegung zu Neuem und Besserem, kann nicht befriedigend genannt werden, zumal bei dem für klassische dramatische Musik so wohlgeschulten und wohlausgerüsteten Personale unserer Oper, das bei der dreifachen Besetzung der ersten Partien des Soprans wie des Tenors (Fr. Leisinger, Fr. Marlow, Fr. Bennewitz-Mik und Hr. Sontheim, HH. Franz und Albert Jäger) und bei der doppelten ersten Vertretung des Baritons durch die HH. Pischek und Schütky auf größere Aufgaben Anspruch machen konnte. Auch im Vergleiche mit früheren Jahren kann das Ergebniß nicht befriedigen, da wir beispielsweise in der Saison von 1861—1862 neu 3 Opern hatten, (Gounod, Verdi, Abert) und eine Operette (Offenbach) und neueinstudirt ebenfalls 3 große und eine kleinere Oper „Schatzgräber“ von Méhul).

Wie im vorigen Jahre Eckert's „Wilhelm von Oranien“, der nur zwei Aufführungen erlebte, so mußte in diesem Jahre Rossini's „Graf Ory“ als taube Novität, für eine einzige Aufführung einstudirt werden, neben dem einaktigen musikalischen Genrebilde Adam's, während unserm Repertoire Mozart's „Idomeneus“ und „Cosi fan tutte“, dieses seit fünf Jahren erwartet, fehlen, „Titus“, kaum für die Bühne gewonnen, wieder in Ausfall kam, „Die Entführung“, im Dezember 1860 neugegeben, und wiederholt im gleichen Monat, seither nicht wieder erschienen ist, während ferner Marschner gänzlich fehlt, Gluck nur mit einem einzigen Werke vertreten, und an anderen reichlich zu wünschenden Novitäten um so weniger Mangel ist, als einige derselben, wie Bellini's „Norma“ und „Nachtwandlerin“, Wagner's „Lohengrin“, Felicien David's „Lalla Rookh“ u. A. bereits versprochen oder in Aussicht waren. Wie schwer

es Hrn. Eckert mit der klassischen deutschen Oper von der Hand geht, beweist nicht minder als das Novitätenprogramm die trotz stehender Reklame der Lokalpresse jährlich nur 1 Mal oder gar nicht gewährte Aufführung der alleinigen Gluck'schen Oper „Iphigenia in Tauris", deren Titelrolle Fr. Leisinger in klassischer Weise darstellt, und der „Euryanthe", obwohl beide erst kürzlich, zum Theil nach dreißigjähriger Ruhe, neuaufgenommen waren; auch heuer kam „Iphigenia" nur am vorletzten Abend der Saison, in Folge der durch den Urlaub der Fr. Marlow erwachsenen Verlegenheit, noch plötzlich zur Aufführung. Daß ferner Abert's Opern, zumal der mit besonderem Beifall gegebene „König Enzio" seit zwei Jahren gänzlich vom Repertoire verschwunden sind, ist bei den nahen Beziehungen Abert's zur Hofkapelle auffallend genug, und hat hoffentlich mit dem geringen Erfolge der Eckert'schen Oper „Wilhelm von Oranien" nichts zu schaffen.

Das Verhältniß der deutschen Werke zu den französischen und italienischen hat sich in diesem Jahre, wo 18 deutsche Werke mit 42 Vorstellungen, 20 ausländischen mit 43 Vorstellungen gegenüberstehen, zu Ungunsten der ersteren geändert gegen das Vorjahr, in dem 47 deutsche Opernvorstellungen 37 französischen und italienischen zur Seite standen. Von Komponisten fielen der vorigen Saison gegenüber aus: Eckert, Benedikt, Bellini, und kamen neu hinzu: Salieri, Adam, Spohr.

In Bezug auf die Neuaufführung des „Oberon" muß bemerkt werden, daß die scenische Ausstattung, wie das auch für den „Freischütz", „Don Juan" und manche andere Oper gilt, eine unwürdige für die Verhältnisse unseres Hoftheaters war, das doch bei ungleich werthloseren Aufgaben (wie bei der Gounod'schen Faust-Oper) nicht zu sparen beflissen ist. Fast durchgängig aus alten und schlecht haltenden Lappen zusammengesetzt, führte die Scenerie Lächerlichkeiten, Lebensgefahr, Unterbrechung der Vorstellung durch mehrmaliges Fallen des Vorhangs herbei, und diese Nachlässigkeit steht leider in Oper und Schauspiel nicht vereinzelt da.

Die sechs Gastspiele dieser Saison, ungerechnet die zwischenaktige und unbedeutende einmalige Gesangsproduktion eines Frl. Götze aus Leipzig, führten uns nur männliche Gäste vor, und zwar, mit Ausnahme Pischek's, zu Engagementszwecken. Letzterer, welcher im Sommer vorigen Jahres durch eine Differenz mit der Intendanz, bei der sich diese gegen die Empfindlichkeit des Sängers jedenfalls rücksichtslos ihrer Machtvollkommenheit bediente, zum Ausscheiden und zur Pensionirung gedrängt wurde, trat gastweise in seinen alten, dem Publikum liebgewordenen Rollen mit immer gleichem Beifalle, und, wie wir hinzusetzen müssen, mit völlig ungeschwächten Mitteln, im Ganzen 16 Mal auf. Gleichfalls in Baritonpartien gastirten je 3 Mal Hr. Eghart von Graz (Asthon, Tell, Don Alfonso in „Lukrezia") und Hr. Neumann von Wien (Don Juan, ein Jäger im „Nachtlager" und Tell), ohne daß durch sie, wie beabsichtigt, ein Ersatz für Pischek gewonnen wurde. Ferner gastirten auf Engagement die Bassisten Hr. Carl-Schmidt vom Theater in Pest 3 Mal (Marcel, Sarastro, Kaspar), Hr. Uttner von Freiburg als Kaspar 1 Mal, Hr. Robiček 3 Mal (Sarastro, Bertram, Johann von Brogny). Letzterer wurde für unsere Bühne gewonnen und beziehe ich mich für die Würdigung dieses, sowie der früher genannten Sänger, auf die Ihnen laufend, besonders von Ihrem *** Korrespondenten, erstatteten Berichte. Wie weit nun Hr. Robiček Willen und Geschick haben werde, wie das bei seiner Jugend leicht möglich scheint, sich für das übernommene erste Fach künstlerisch auszubilden und unserer Oper demnächst zur Ehre zu gereichen, wird die Zukunft lehren müssen; als ganz verfehlt aber darf schon jetzt, so sehr es auch dem persönlichen Interesse Hrn. Eckert's und seiner Parteistellung innerhalb der Oper entsprechen mag, das neue Engagement des Hrn. Wallenreiter bezeichnet werden. Dieser Sänger, welcher vor vier Jahren bereits wegen ungenügender Stimmmittel entlassen, im Beginn der vorigen Saison, da man um Hrn. Lipp zu halten Opfer gescheut hatte, aus Noth nochmals vorläufig gewonnen wurde, hat nun, da er durch Hrn. Robiček ersetzt und da sein Kontrakt abgelaufen ist, eine Erneuerung desselben für Baritonpartien erhalten; in diesen aber wird seine Stimme noch schwieriger, da sie durch gezwungenes Forciren und unwillkürliches Detoniren die mangelnde Höhe zu ersetzen beflissen ist. Sehr zu bedauern ist auch die Entlassung des Hrn. Albert Jäger, dessen lyrischer Tenor ebenso durch die sanfte, weiche Klangfarbe bei großer Naturfrische und Energie des Organs, wie durch edlen Vortrag sich auszeichnet, und nur durch die üble, neuerdings jedoch merklich beherrschte Angewohnheit unnöthigen Forcirens beschränkt wird.

Da die übrigen Mitglieder der Oper mit lebenslänglichen oder doch noch mehrere Jahre laufenden Kontrakten versehen sind, und zur Ausgleichung des mehrerwähnten Zwiespalts von Seiten Hrn. Eckert's trotz

der Versprechungen der Intendanz nicht das Geringste geschehen ist, so bleibt es schwer, die Gestaltung der Verhältnisse für die künftige Saison vorauszusehen. Jedenfalls dürften seitens der Intendanz andere Reformen nothwendig werden, als die neuerlich beliebte und vermöge freiwillig zu unterschreibenden Cirkulars fast überall durchgesetzte eines Abzuges von 45 Kreuzern per Abend an dem kontraktlichen Spielhonorar. Außerkontraktliche Veränderungen in unseren Bühnenverhältnissen gehören nicht zu den unwahrscheinlichsten Eventualitäten; jedenfalls hat Hr. Eckert die Gunst des Publikums gründlich verscherzt, und beziehe ich mich für die Sachlage auf die Korrespondenz in Nr. 20 d. Bl. von diesem Jahre, so wie auf die hieher bezügliche Darstellung Ihres vorjährigen trefflichen Saison-Berichterstatters *), der ich vollständig mich anzuschließen nicht umhin kann. —

Die sogenannten „Abonnements-Konzerte" der k. Hofkapelle fanden in herkömmlicher Weise zum Besten des Pensionsfonds der Hofkapelle und Hofbühne unter Eckert's Leitung in den großen, für akustische Zwecke leider sehr unvortheilhaft gebauten Hallen des „Königsbaues" statt. Hr. Eckert, welchem offenbar der Konzertsaal ein ungleich heimischerer Boden ist, als das Podium der Oper, deren Ensemble durchaus mehr auf der Kunstfertigkeit und Routine unserer Sänger und selbst der Kapelle, als auf der Sorgfalt des Kapellmeisters beruht, und zumal in den Chören und in den zuweilen ausartenden Tempo's keineswegs untadelhaft ist, — Hr. Eckert hat zwar die Zahl der Konzerte von zwölf auf zehn herabgesetzt, dafür aber aus der Leistungsfähigkeit des Orchesters und der Anzahl namhafter Künstler, welche dasselbe enthält, allen möglichen Vortheil auf anerkennenswerthe Weise gezogen. Er versuchte sogar hiebei seiner Vorliebe für Instrumentalmusik die ausgedehnteste Rechnung zu tragen, indem er alle Vokalproduktionen von dem Programme ausschloß; das Publikum jedoch, welches diese sehr beliebten Konzerte gerade ihres gemischten und wechselnden Programms wegen, das allerdings den Verhältnissen des genießenden wie des produzirenden musikalischen Elementes unserer Stadt am besten entspricht, so ausreichend besuchte, blieb, nachdem es wie gewöhnlich vergebens in allen lokalen Blättern protestirt hatte, merklich fort aus den Räumen des Königsbaues, und erst diese Protestation wirkte, zumal die letzteren, obwohl für ein gleich großes Publikum berechnet (fast 2000 Sitze), sich begreiflicherweise schwerer füllen, als früher die Räume des Theaters. Eine ungleich glücklichere und wirksam durchgeführte Neuerung aber ist der Schluß sämmtlicher Thüren mit dem Beginn einer jeden Konzertnummer — eine Maßregel, deren höfliche Vorausverkündigung seitdem jeder Konzertzettel bringt, so daß die unverbesserlichen (und unverbesserlich zahlreichen) Spätlinge fortan nur in den Zwischenpausen eindringen können.

Das Programm der Konzerte enthielt auch diesmal nur wenige gemischte Nummern, aber sie waren wohl gewählt: Beethoven's D-moll-Symphonie (Nr. 9), Mozart's „Requiem", Haydn's „Schöpfung", Mendelssohn's „Paulus" (2 Mal), bei deren Aufführung freilich zu bedauern blieb, daß die weiblichen Soloparthien größtentheils der Elevin der hiesigen Musikschule und neuerlich engagirten Soubrette Frl. Trüschler übertragen waren, die ihnen weder in Stimmumfang, noch in Vortrag genügen konnte, während die ersten Kräfte, Fr. Freisinger und Fr. Marlow, Unterzeichner des Protestes gegen den Kapellmeister, durchweg ausgeschlossen blieben. Bei den instrumentalen Konzertnummern befanden sich nicht wenige Novitäten, unter denen Mozart's wunderliebliche Serenade für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 3 Fagotte und 4 Waldhörner, Bach's D-moll-Konzert für drei Klaviere mit Streichquartett, desselben Passacaglia für die Orgel, nach der Einrichtung Esser's für großes Orchester, besonders hervorgehoben werden dürfen. Auch ist rühmend zu erwähnen, daß Abert's „Kolumbus" *), über den Ihr Münchener Berichterstatter sich ebenfalls sehr lobend ausgesprochen hat **), hier zuerst — in Gemeinschaft mit O. Bach's „Hochzeitmusik" zu Hebbel's „Nibelungen" — zur Aufführung kam, und daß Lindpaintner, der hierorts noch einer besonderen Pietät genießt, nicht ganz fehlte. Ueberhaupt am stärksten in den Konzerten vertreten waren Mozart und Beethoven, dessen vier Leonoren-Ouvertüren u. a. an einem Abend zu vergleichendem Gehör kamen, Nr. 1 und 2 (beide von 1805) als Novitäten. Dem Gedächtniß beider Heroen war je ein ganzes Konzert ausschließlich gewidmet. Nächstdem folgten Bach, Schubert, Schumann; Lißt war einmal, Wagner gar nicht vertreten.

In selbständigen Konzerten traten außerdem, neben der Sängerin, Elevin der hiesigen Musikschule, Frl. Elise Richter, und neben dem würtembergischen und französischen Hofpianisten Hrn. Wilhelm Krüger — letzterer

*) Siehe Nr. 29, S. 459 und Nr. 43, S. 682 von 1863

*) Siehe Nr. 7 d. J. S. 104

**) Siehe Nr 23 d J. S. 362

im Vereine mit dem Violinisten Jean Becker von Paris noch aus der Mitte unserer Kapelle auf: die Virtuosen HH. Fohmann (Horn), Küchler (Violine), Heinrich Meyer (Klarinette), während andere ausgezeichnete Mitglieder des Orchesters, wie die HH. Konzertmeister Singer und Bennewitz, der Fagotist Hr. Neukirchner, der Harfenist Hr. Gottlieb Krüger und nächstdem auch Mitglieder unserer Oper vielfach in ihnen mitwirkten. Meyer's Konzert brachte u. A. in meisterhafter Ausführung Schubert's Oktett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagot als Novität, und Mozart's schönes Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Leider hat der aus Prag herbeigerufene Violoncellist, Konzertmeister Goltermann, der nach 1½jährigem Kranksein in diesem Frühling ebenfalls mit einem Konzerte auftreten wollte, seine begonnene Mitwirkung im Orchester wieder aufgeben müssen, und die Stadt mit neuem Urlaub verlassen.

Die seit den letzten Jahren durch die neuengagirten österreichischen Kapellmitglieder unternommenen und schnell beliebt gewordenen Quartett- und Kammermusik-Abende fielen heuer aus und es blieb nur der in Folge jener Anregungen von dem Klavierspieler und Komponisten Speidel jährlich gegebenen Zyklus von vier Soiréen für Vokal- und Instrumentalmusik, welcher übrigens einem leichteren und mehr gewöhnlichen Programme huldigt und vielfach auch auf die Kräfte unseres Theaters sich stützt. Im Fache der Kirchenmusik ferner ist anzuführen: Bach's „Missa solemnis“ in D-dur, über die Ihnen in Nr. 43 v. J. besonders berichtet worden ist, desselben Passionsmusik und Händel's „Messias“, Aufführungen, die zum großen Theile ebenfalls der Unterstützung von Mitgliedern des Opernpersonals und der Kapelle verdankt wurden, und in denen Fr. Dr. Leisinger, wie in den letztgenannten Soiréen Fr. Marlow, verdiente Auszeichnung und entschädigende Anerkennung zu ernten Gelegenheit fand.

Indem ich Unbedeutenderes, wie ein Konzert der hiesigen Sängergesellschaften zu Uhland's Todestag u. dgl. übergehe, hebe ich noch als mehr ungewöhnliche Erscheinung zuletzt eine musikalische Matinée hervor, die von einem Dilettanten, dem badischen Amtsrichter a. D. Hrn. Ludwig Dill ausging, und die außer drei Klaviersonaten desselben auch einige ansprechende Gesangsproduktionen von Frl. Fernanda Schütky vorführte, zum Theil, wie ein Duo aus „Oedipus und Antigone“ von Sachini, im Verein mit ihrem Vater, dem Baritonisten unserer Oper, vorgetragen. Von Hrn. Dill sind neuerdings mehrere Sonaten in Leipzig bei Hoffmann im Druck erschienen, nachdem derselbe bereits durch einen Band leichter, meist bemerkenswerth im Volkstone gehaltener Poesien sich in den Kreis der Dichter eingeführt hatte. Auch seine Sonaten haben viel von der goldenen Mitte, ein sinniges Gemüth, nie stockende Phantasie, in einzelnen Sätzen melodiösen Aufschwung, und entschiedenes Anlehnen an den Styl unserer klassischen Autoritäten mit Neigung selbst zu puristischer Einfachheit: allein während die Komposition das klassische und Bedeutende sucht, sinkt sie nach kurzer Anstrengung allzuleicht in eine elegante, weichliche Oberflächlichkeit zurück, die denn auch ihr vorherrschender Charakter ohne nachhaltig tragende Kraft bleibt, selbst wo in kurzen Bewegungen ein höherer Schwung und ein reinerer Styl erzielt wird. Ausgezeichnet war der Vortrag der Dill'schen Sonaten durch Frl. Anna Mehlig, Elevin der hiesigen Musikschule oder genauer des ausgezeichneten Pianisten Hrn. Dionys Pruckner von hier, dessen sehr geschätzte Klavierproduktionen wir auch in diesem Jahre in einigen der erwähnten Musikaufführungen zu hören bekamen. Die Klarheit und Rundung des Tons, immer gleichbleibend auch in dem rapidesten Wechsel, die markige Gedrungenheit und wiederum innige Zartheit des Anschlags, vor Allem aber der objektive, rein und jungfräulich in das Tonwerk aufgehende Geist dieses Künstlers machen den noch jungen Meister zu einer seltenen Erscheinung in seinem so reich besetzten Kunstfache, und sein Platz dürfte schwerlich lange in den Kreisen unseres Residenzstädtchens bleiben. Frl. Mehlig zeigte in ihrem Vortrag auch diesmal die talentvolle und bereits selbständige Schülerin Pruckners.

(Schluß folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

21. — 27. Juli: „Jotta“ (2 Mal). — „Die Jüdin“. — „Die Zauberflöte“. — „Karnevals-Abenteuer in Paris“. — „Lucia von Lammermoor“. — „Don Juan“. — (Hr. Ferenczi, Frl. Bauer und Frl. Murska als Gäste.)

Dd. — Die theilweise Neubesetzung von Mozart's „Zauberflöte“ hatte vieles Verlockende und wußte, — ausposaunt wie sie war — wirklich auch das Haus zu füllen. Der Totaleindruck der Vorstellung war jedoch

ein sehr gemischter. Vor allem vermochte die hier gastirende Primadonna aus Kassel, Frl. Sophie Bauer, als Pamina nicht zu genügen.

Frl. Bauer gehört zu der ansehnlichen Zahl junger Sängerinnen, die viel zu früh zum Theater kommen. Eine wohllautende, umfangreiche Stimme und eine schöne Bühnenfigur, — das ist der fundus (non instructus), mit welchem heutzutage junge Leute zur Oper gehen. Das „Singenlernen", denken sie, werden wir schon nachholen. Frl. Bauer, deren klang- und umfangreicher, kräftiger (nur mitunter durch unschönen Gaumenansatz getrübter) Sopran ein werthvolles Material repräsentirt, ist nicht weit über die ersten Stadien der Technik hinausgekommen. Die Töne lösen sich noch schwer und unsicher los, die Intonation schwankt fortwährend. Wir wollen gerne annehmen, daß die ungewohnte Wiener Orchesterstimmung an dem konsequenten Falschsingen Frl. Bauer's mit Schuld trug, deshalb war aber dies Falschsingen für den Zuhörer nicht weniger peinlich. Den Vortrag Frl. Bauer's kann man mit dem Worte „schülerhaft", oder doch mit dem mildern „schulmäßig" bezeichnen: die nothdürftige Bewältigung des Technischen gibt der Sängerin noch so vollauf zu thun, daß von einer freien, dramatischen Gestaltung der Phrase kaum die Rede sein kann. Bei aller Sorgfalt und sichtlichem guten Willen, brachte Frl. Bauer es doch nicht dazu, auch nur eine Gesangsnummer durch schwungvollen Ausdruck oder feinere Abstufung der Farben zu lebendiger Wirkung zu erheben. Das Publikum verhielt sich Frl. Bauer gegenüber vollständig passiv.

Neu war ferner Fr. Dustmann als Königin der Nacht. Die Rolle ist ihrer ganzen Anlage nach weit mehr eine spezifisch dramatische, als eine bloße Koloraturpartie. Nicht nur der Charakter der Königin, der leidenschaftlichste und entschiedenste im ganzen Drama, auch die musikalische Anlage der Rolle spricht dafür. Man sehe die beiden Arien der Königin darauf an, deren mächtig pathetischer Strom so plötzlich und willkürlich durch die kleinliche Spielerei abgeschmackter Rouladen unterbrochen wird, um dann sofort wieder in dem früheren leidenschaftlichen Ton fortzufahren und zu schließen. Bis auf diese Rouladen sang Fr. Dustmann den Part vortrefflich. Sie gab uns ein weit imposanteres und lebensvolleres Bild der Königin als ihre Vorgängerin; das Recitativ und Andante der ersten Arie vereinigte Schwung mit Würde. Was die berüchtigten Staccato-Passagen betrifft, so haben wir noch keiner Sängerin dabei anders als mit der Empfindung zugehört, welche das Publikum bei Blondin's Seilproduktionen hat. Wird er hinüberkommen? Wird er den Hals brechen? Das sind die einzigen Gedanken, die sich des Zuschauers bemächtigen und jeden ästhetischen Genuß nothwendig ausschließen. Nun, unsere geschätzte Dustmann ist über das gefährliche Seil hinübergekommen, sie hat nicht den Hals gebrochen, — aber gewankt und gezittert hat sie allerdings. Es gibt gegenwärtig unseres Wissens eine einzige Sängerin, welche im Stande ist, die Arien der Königin der Nacht ohne Anstrengung, frei und sicher zu singen: Carlotta Patti. Ihr Sopran fängt bekanntlich erst da recht an, wo die Stimmen gewöhnlicher Menschenkinder aufhören. Für ein ähnliches Naturwunder hat auch Mozart seine „Königin der Nacht" geschrieben. Es wird nur im wohlverstandenen Interesse der Mozart'schen Oper und aller normal gebauten Sängerinnen sein, wenn man sich endlich entschließt, die unschönen Rouladen der Königin entweder total zu ändern, oder noch besser, sie gänzlich von den beiden Arien loszulösen, denen sie doch nur äußerlich aufgeklebt sind. Es thäte uns leid, wenn Fr. Dustmann noch ferner der alten Tradition zulieb sich eine psychische und körperliche Folter auferlegte, welche zu dem unsichern und dürftigen Gewinn in gar keinem Verhältnisse steht.

Die dritte Neuigkeit in der „Zauberflöte" war Hrn. Hellmuth's Papageno. Hr. Hellmuth sang ziemlich naturalistisch, nach dieser Seite verdient seine Leistung kaum ein höheres Prädikat als „anständig". Hingegen wirkte sein munteres, frisches Spiel sehr ergötzlich. Papageno ist nichts anderes als der etwas poetisirte „Kasperl" der alten Zauberposse; es dünkt uns ein ganz falscher Idealismus, diese Figur gänzlich dem Gebiete des Possenhaften entrücken zu wollen, wie dies manche „denkende Künstler" im Gefühl ihrer überlegenen Bildung heutzutage versuchen.

Frl. Tellheim sang und spielte die Papagena ganz allerliebst; ihre Fortschritte in der Sprache und Mimik sind erfreulich.*) Die drei „Damen" waren durch die Sängerinnen Krauß, Destinn und Bettelheim gut besetzt; die drei „Knaben" schienen Freunde des Distonirens. Hr. Mayerhofer repäsentirte den Sprecher sehr würdevoll. Die lobenswerthen Leistungen der HH. Walter (Tamino), Draxler (Sarastro) und Campe (Monostatos) sind bekannt. Daß man den Choral der „feurigen Männer" von dem „Sprecher" und

---

*) Wir ersuchen bei dieser Gelegenheit die Leser, den sinnstörenden Druckfehler in letzter Nr., S. 474, Sp. 2: „Gemein-Artiges" in „Gamin-Artiges" umändern zu wollen. A. d. R.

dem „Prüfer" im Vordergrund der Bühne auf Tamino lossingen läßt, gehört zu den Mißgriffen, die im Hofoperntheater nicht selten sind. Die Scene verliert dadurch gänzlich ihren ergreifenden geheimnißvollen Schauer.

Ueber die dritte und letzte Gastrolle Frl. Bauer's (Donna Anna in „Don Juan") wüßten wir nach dem Gesagten wenig Neues zu melden. Die junge Sängerin reicht für die Rolle nicht entfernt aus. Im Distoniren gab die Donna Anna der Pamina nichts nach. Doch schien Frl. Bauer etwas weniger befangen, sie sang und spielte doch mitunter freier aus sich heraus, als an den beiden ersten Abenden. Wenn Frl. Bauer ihre schönen Mittel durch fleißiges Studium ausgebildet haben wird, soll sie uns willkommen sein. Die übrige Besetzung des „Don Juan" war dieselbe, die jüngst in d. Bl. eine eingehende Besprechung fand.

Als Lucia gastirte ein Frl. Murska und zwar, wie wir vernehmen, mit großem Erfolg. Das nächste Mal werden wir wohl Gelegenheit finden, über diese Sängerin zu berichten.

An der Wien.

23. Juli zum ersten Mal: „Die Greißlerin am Hungelbrunn", Genrebild mit Gesang und Tanz in 3 Akten (nach einer wahren Begebenheit). Musik von A. Müller.

‡ Neulich einmal ein passables, jetzt wieder ein recht mittelmäßiges Produkt, nun das hebt sich, — und so befänden wir uns denn wieder auf dem alten Strampfer'schen oder eigentlich diesmal Josephstädter Niveau. Das vorliegende Stück wird ganz mit demselben Recht ein „Genrebild" genannt, wie jene mit dem Leierkasten herumziehenden gemalten „Moritthaten", und zerfällt, wie diese, in eine Reihe von aneinander gereihten Abtheilungen, deren jede eine besondere effektvolle Beleuchtung zeigt. Erst kommt Schweinfurter-Grün, Liebe und Tiroler Bergluft herrschen vor, dann folgt Citronen-Gelb, die häuslichen Zerwürfnisse beginnen, Rabenschwarz tritt ein, die Moritthat wird vollbracht, etwas historischer Hintergrund bei bengalischer Beleuchtung darf natürlich nicht fehlen, am Ende wird aber Alles wieder himmelblau, sie kriegen sich und der Tanz hat ein Ende. Daß zu der kecken, farbengrellen Malerei dieser Art etwas Routine gehört, versteht sich von selbst und an den einzelnen gelungenen Zügen mag man sich immerhin erfreuen. Die Art und Weise, wie die Gestalten eines Hofer und nun gar eines Castelli, Deinhardstein, Bäuerle und Zacharias in die Mordsdorfgeschichte hineingeflochten sind, ist aber nicht einmal durch die Analogie mit den Leierkastenbildern zu rechtfertigen.

Daß die Darsteller sich durch das von Tag zu Tag leerer werdende Haus nicht abschrecken lassen und zur Ueberwasserhaltung der Novität ihr Möglichstes thun, ist bei 25° Hitze doppelt anzuerkennen. Fr. Mellin entledigt sich der Titelrolle mit Anstand, nur möchten wir die Standrede, welche sie ihrem Michel im ersten Akte hält, etwas weniger pathetisch gesprochen sehen; die Scene macht sich so geradezu lächerlich. Recht frisch und mit Humor spielte Frl. Klang die Marianne. Hr. Swoboda, wie immer ganz bei der Sache, sah als Soldat stramm und hübsch aus; sein Tiroler im ersten Akt war aber kein lebendiger, nur ein „ausgestopfter". Außerdem sind die HH. Rott (Bellmann), Blasel (Thomas) und Friese (Kandl) lobend hervorzuheben.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

Fünf Gesänge von Cornelius, Corradi, Steinhauer, Scherenberg, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, komponirt von Franz Abt. op. 212, in zwei Lieferungen. — Verlag von Schlesinger in Berlin.

h. l. — Der Verfasser, der die musikalische Welt schon mit so manchen ansprechenden Gesangskompositionen erfreut hat, bringt auch hier eine schätzenswerthe Gabe, in der er sein Talent, fließend, melodisch und mit ungekünsteltem Ausdrucke für den Gesang zu schreiben, neuerdings bewährt hat.

Ohne irgendwie durch Originalität zu glänzen oder durch geniale Züge zu überraschen, sind diese Quartette als Erzeugnisse eines gefälligen Talentes empfehlenswerth und dürften den zahlreichen Freunden des Vokalquartetts willkommen sein.

Das Quartett „Zur Drossel sprach der Fink" (Andantino quasi recitativo und Allegretto) kann — frisch und anmuthig, wie es ist, gesungen — seine Wirkung nicht verfehlen. Im Quartette „Wenn Gott ein braves Lieb bescheert" (Moderato im Volkston) ist der Volkston ziemlich glücklich getroffen, und die Quartette „O Welt wie bist du so schön" (Allegro con moto), „Glühwurm und Lerche" (Allegro moderato) und „Der gold'ne Sonnenschein (Allegretto), sind in ihrer anspruchslosen Einfachheit von wohlthuender Wirkung.

Freundschaft, Gedicht von Ludwig Lieber. Quartett für zwei Tenore (Soli) und zwei Bässe (Soli) zur 50jährigen Stiftungsfeier der Gesellschaft der Freunde in Berlin von G. Meyerbeer. Berlin, Verlag von Schlesinger.

Alles, was den Namen des großen Opernkomponisten an der Stirne trägt, ist sicher, dem Interesse der Musikfreunde zu

begegnen. Ebenso gewiß aber ist, daß jene Erzeugnisse seiner Muse, die nicht auf dramatischem Boden stehen, zur Vermehrung seines Ruhmes nichts beizutragen vermögen.

Sein musikalisches Genie war eben ein ausschließlich dramatisches und die Inspiration pflegte ihm auch dann ferne zu bleiben, wenn er sich im Liede und im mehrstimmigen Gesange außerhalb des Rahmens der Oper versuchte.

Das vorliegende Quartett besteht aus zwei Strophen, von welchen jede sich in ein Andante cantabile, ein Allegretto con spirito und ein Andante maestoso theilt.

In der Stimmführung ist die geschickte Hand des Meisters nicht zu verkennen, sowie auch ein gewisser Glanz der Empfindung über dem Ganzen leuchtet, der bei schwungvollem Vortrage seine Wirkung nicht leicht verfehlen kann; doch ist diese Empfindung mehr äußerlich blendend als aus innerer Seele quellend, und so wenig wie die Dichtung eine wahre Begeisterung für den erhabenen Gegenstand verräth, ebenso wenig verräth sie der Tonsatz.

Auld Langsyne („Vergißt man alte Freundschaft je?") Nach Robert Burns, deutsch von Putlitz (Auswahl der beliebtesten englischen, schottischen und irischen Gesänge von Miß Klara Novello in ihren Konzerten vorgetragen). Verlag von Schlesinger in Berlin.

Ein durch seinen naiven Volkston rührendes, einfaches Strophenlied, das in jedem Herzen einen Wiederhall finden muß, wenn es so herzlich gesungen wird, wie es aus dem Volksherzen hervorgegangen ist.

Liebesfrühling von Friedrich Rückert. Sieben Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte von Louis Ehlert. Breslau, Verlag von F. E. L. Leuckart.

Wo ist der Dichter, dessen Lyrik einen Liederkomponisten unserer Zeit mehr anzulocken vermöchte, als Friedrich Rückert? Ist sie doch bei tiefster Innerlichkeit so glänzend und gedankenreich! Jene Innerlichkeit aber ist die Klippe, an der ein Tonsetzer, der nicht mit gleichem innerem Berufe an die Umwandlung des geschriebenen in das gesungene Wort geht, nur zu leicht scheitert.

Louis Ehlert hat hier sieben eben so reizende als sinnvolle und gefühlstiefe Gedichte aus dem Rückert'schen „Liebesfrühling" herausgegriffen und in Tönen wiederzugeben versucht.

Die ängstlich genauen Anleitungen zum Vortrage, als: „1. sehr innig, 2. einfach ruhig, 3. mit leidenschaftlicher Gewalt, 4. wie träumend, 5. schwärmerisch belebt, 6. leise bewegt, empfindsam, 7. mit Passion", beweisen wie sehr es dem Verfasser darum zu thun war, daß seine Intentionen richtig aufgefaßt werden. Er mochte selbst fühlen, daß seine Tonweisen nicht durch ihre eigene innere Gewalt zum Herzen dringen, sondern erst durch den Vortrag beseelt werden müssen, daß ihnen der musikalische Reiz, der durch sich selbst sprechende melodische Zauber fehlt.

Uebrigens würde man ihm sehr unrecht thun, wenn man verkennen wollte, daß der Ausdruck durchaus von edlem Gepräge ist, daß nie eine Spur von Trivialität der hohen Poesie des Textes Eintrag thut. Erscheint manche melodische Wendung gesucht, so ist dagegen auch nicht selten der Ausdruck von tieferer Wahrheit und Innigkeit; die Bezeichnung „interessant" kann man dieser musikalischen Erscheinung keineswegs versagen. Die Begleitung ist dem Gesange wirksam untergelegt und trägt zur Verstärkung und näheren Charakterisirung des Ausdrucks bei, wovon namentlich gleich das erste Lied „Von Schwanen laß den linden Kranz dir winden" (B-dur), ein schönes Zeugniß gibt. Ergreifend in seiner maßvollen Einfachheit wirkt das zweite Lied „Mir ist, nun ich dich habe, als müßt' ich sterben" (G-dur), das Lied Nr. 5 „Ach hinunter in die Tiefen dieser sel'gen Augen schau'n" (Des-dur) ist wahrhaft seelenvoll und auch in Nr. 6 „Bei des Abendsternes Brennen" (E-dur) ist die schwärmerisch aufgeregte Empfindnng wahr und schön ausgedrückt.

Wenn der Verfasser bei dem Liede Nr. 7 „Deine Liebe hat mich beschlichen, wie der Frühling die Erde" (C-dur) als Richtschnur für den Vortrag „mit Passion" verzeichnet, so zeigen schon die ersten Zeilen des Gedichts, daß seine Auffassung keine richtige ist, was auch die Behandlung selbst bestätigt, indem Leidenschaft dieser Tonsprache doch nur aufgezwungen werden könnte.

Orphée de Gluck. IV Transcriptions variées pour Piano par Stamaty et Neustedt. Berlin, chez Schlesinger.

Je spärlicher jetzt die besseren Erzeugnisse der sogenannten Salonmusik für das Pianoforte sind, desto willkommener müssen dem Pianisten derlei Transskriptionen, besonders dann sein, wenn sie ihn mit Inspirationen großer Meister, die in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht leicht zugänglich sind, bekannt machen. So verhält es sich mit Gluck.

Wie selten ist es einem musikalischen Erdgebornen in unserer Zeit vergönnt, etwas von Gluck's Opern in der Urgestalt kennen zu lernen, wie selten hört man auch nur ein einzelnes Gesangstück außerhalb der Bühne von berufenen Lippen vortragen!

Die HH. Stamaty und Neustedt haben in den vorliegenden Bearbeitungen einige der schönsten Motive aus „Orpheus" in bescheidener Weise und ohne dem edlen Geiste derselben nahezutreten, in Variationen eingekleidet, die — ohne besondere Schwierigkeiten zu bieten — der Vortragskunst gebildeter Spieler Gelegenheit geben, sich zu zeigen.

Zwei dieser Transskriptionen („Les Champs Elisées" und „L'ombre heureuse") sind von Stamaty und zwei („J'ai perdu mon Eurydice" und „Les doux accords de ta lyre") von Neustedt.

La Pompa di festa. Polacca brillante per il Pianoforte da W. Pfeiffer. Berlin, presso A. M. Schlesinger.

Der vorgerückte Klavierspieler, der Abwechslung sucht, wird in dieser wirklich brillanten Polacca ein Stück mehr gewinnen, um sich und Freunden solcher leichtwiegenden Musik durch ihren Vortrag ein flüchtiges Vergnügen zu bereiten. Der Tonsatz ist eben nicht besser und nicht schlechter als viele andere solche Konzert-Tonstücke.

Quatrième Impromptu pour le Piano, composé et dédié à Madame Natalie de Soukhanoff par Ad. Henselt. Berlin, chez Schlesinger.

Das sehr ansprechende Grundthema würde sich, weniger breit entwickelt, noch wirksamer erweisen. Uebrigens hat die

Behandlung in der bekannten Henselt'schen Weise ein edles Gepräge. Bei zarter, empfindungsvoller Betonung wird sich das für durchgebildete Pianisten keine Schwierigkeiten bietende Tonstück als eine dankenswerthe Gabe bewähren.

Drei Klavierstücke, komponirt von Hans Schmitt. op. 1. Nr. 1 „Die Zutraulichkeit", Nr. 2 „In der Einsamkeit", Nr. 3 „Spinnstubengeschichte". Wien, Wessely und Büsing.

Als das erste Werk des Verfassers jedenfalls beachtenswerth. Charakterstücke in Schumann'scher Weise, prägen diese Tongebilde die Stimmung, die sie erzeugen wollen, glücklich aus. Namentlich ist das erste (Allegretto, Des-dur) lieblich, melodisch und anschmiegend charakteristisch. Ohne mit besonderen technischen Schwierigkeiten verbunden zu sein, fordern diese Tonstücke dennoch eine gewandte, vortragskundige Hand.

Marche Cosaque pour Piano à quatre mains par Ch. Wehle. Op. 37. Berlin, Propriété de Schlesinger.

Ein sehr effektvolles, charakteristisches Tonstück (Des-dur), welches den Freunden vierhändigen Klavierspiels empfohlen werden kann.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Die Wiener im Lustspiel. Novitäten.) Ehe wir der zweiten, meist dem Lustspiel gewidmeten Hälfte des Wiener Gesammt-Gastspiels in Kürze gedenken, fordert es eine gebieterische Pflicht, an einen auf diesem Felde heimischen Meister, dem jedenfalls künftig die Theatergeschichte diese oft mißbrauchte Bezeichnung nicht vorenthalten wird, zu erinnern, an Fichtner. Wir dürfen mit gutem Gewissen versichern, daß Berlin mit aufrichtigstem Bedauern diesen weihevollen Lustspieldarsteller vermißt, der, wo er auch ausscheidet und in Anbetracht unserer heutigen Bühnenverhältnisse, stets eine kaum ausfüllbare Lücke zurücklassen möchte. Für das Berliner-Wiener Gesammt-Gastspiel geschah wenigstens sein Ausscheiden „zu früh". Erlaube man uns, ihm nochmals unsern wärmsten Dank für seine Kunstgebilde abstatten zu dürfen, die sich als eine der schönsten Blüthen in den reichen Kranz unserer Erinnerungen flechten. Den Uebergang vom Trauerspiel zum Lustspiel machte am 16. Juli das zum ersten Mal gegebene Schauspiel Feuillet's „Eine vornehme Ehe". Die frühere eingehende Besprechung dieses Stückes in den „Recensionen" überhebt uns jedweder weiteren Andeutung. Dem Spiele dürfen wir Fleiß und Hingebung nachrühmen, nur schien uns das Tempo ein zu langsames, das sich sicherlich bei dem schwachen Erfolge der ersten Novität nicht als unschuldig bekennen dürfte. Ganz vorzüglich spielten Frl. Bognar (Camilla) und Hr. Sonnenthal (Gontran), mit Gefühlsinnigkeit und vornehmer Feinheit in ihren Darstellungen, denen Frl. Mathes (Helena), Fr. Haizinger (Fr. v. Saulieu), die HH. Meixner (Seillanes) und Kierschner (Hektor), dann die hiesigen Mitglieder Frl. Schramm, Frl. Rottmeyer und Hr. Heygen sich mit Eifer und Geschick anzuschließen bemühten. Damentoilette und dekorative Ausstattung waren glänzend, geschmackvoll und musterhaft. Den 17. Wiederholung der „Vornehmen Ehe". Den 18. „Eigensinn", „Doktor Wespe". Das erste, sehr oft und gern gesehene Stückchen erhielt wiederholt durch die Mitwirkung aller Wiener Gäste eine lebhafte Aufnahme; in der zweiten Piece brillirte besonders, wie immer, Hr. Meixner als Doktor Wespe. Den 19. „Eigensinn", „Bürgerlich und Romantisch". Frl. Bognar: Katharine, Hr. Sonnenthal: Baron Ringelstern, Hr. Meixner: Unruh. Den 20. dritte Wiederholung der „Vornehmen Ehe". (Leeres Haus). Den 21. kam die zweite Neuigkeit: „Gleich und Gleich", Lustspiel in zwei Akten von Moriz Hartmann zur Aufführung und erzielte — will man nicht gerade in neuen Stücken auch neue Ideen suchen — eine recht erheiternde Wirkung. Fr. Haizinger (Valeria), im Spiel zu kleinen Ausschreitungen leicht geneigt, darf in Berlin selbst in dem „Zuviel geben" auf ein dankbares Publikum zählen; dieser hochgeschätzten Künstlerin gegenüber, so glauben wir, hat überhaupt wohl eine kritische Aufwallung ihre Berechtigung verloren. Frl. Mathes (Mathilde), eine anmuthig mädchenhafte Erscheinung, spielte mit Taktgefühl, nur ihre Laune schien wenig ursprünglich und an eine bekannte weibliche „Spezialität" zu mahnen. Die HH. Sonnenthal (Seeding) und Meixner (Walden) gaben ihren Rollen eine anziehende Färbung. Im „Winkelschreiber" gestaltete Hr. Meixner wieder aus seinem Kniffling eine meisterhafte Darstellung; Fr. Haizinger (Karoline) wirkte anregend. Den 22. „Leitartikel und Feuilleton", „Gleich und Gleich". Zum Schluß folgte zum ersten Male ein nach dem Französischen von F. v. G. (Gall?) verdeutschtes Lustspiel: „Zu schön!" Eine leichte, aber gefällige Arbeit, die vornehmlich von Frl. Bognar (Lucie) und Hrn. Sonnenthal (Commerry) durch elegantes und liebenswürdiges Wechselspiel getragen ward. Der durchschnittliche Besuch der bisherigen Vorstellungen wollte leider nur mäßig ausfallen. Das Ausscheiden Fichtner's darf in Wahrheit dabei nicht zu gering angeschlagen werden. — In der Viktoria neu: „Die Juden von Worms", „Der verschwiegene Droschkenkutscher". Bei Meysel: „Jeder Vogel baut sein Nest". Bei Kroll Gast: Fr. v. Marlow.

Kleine Chronik.

Von Ambros' „Geschichte der Musik" ist die erste Abtheilung des zweiten Bandes erschienen, welche die Jugendanfänge der abendländischen Musik umfaßt und bis zur zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts reicht. Wir bringen demnächst eine gründliche Würdigung des inhaltreichen Buches.

Balfe hat eine neue Oper vollendet, welche zunächst in London zur Aufführung kommen soll. Sie trägt den Titel: „The Sleeping Queen".

Der Künstlerverein in Bremen beschloß am 29. v. M. seine Saison mit einem musikalischen Abend, an welchem Streichquartette von Haydn und Beethoven und Lieder von Marschner und Schubert vorgetragen wurden. Am 15. d. M. hielt der Verein seine regelmäßige Generalversammlung, worin über die Jahresthätigkeit berichtet wurde. Die Rechenschaftsablage

weist, sowohl was den finanziellen als was den geistigen Theil betrifft, ein erfreuliches Wachsthum des Unternehmens auf.

Auch das Pariser Vaudeville-Theater fällt den architektonischen Umsturzplänen des Kaisers Napoleon zum Opfer. Die Demolirung des seit 1827 bestehenden Hauses ist bereits beschlossene Sache. Ob wirklich Baufälligkeit oder die Nothwendigkeit einer Straßenerweiterung der Grund für diese Maßdem regel ist, wird nicht gemeldet.

Der Gehalt, welchen Richard Wagner vom jungen König Ludwig II. von Bayern bezieht, soll nicht 1200 fl., wie zuerst verlautete, sondern 4000 fl. betragen. Verlangt wird hiefür nichts, als daß der Komponist sich einige Monate des Jahres in München aufhält, vorkommenden Falls, um seine Opern dem Könige persönlich vorzuführen.

Unter den Aufsätzen Heinrich v. Kleist's, so schreibt Hr. Düntzer in der „Kölnischen Zeitung", hat Köpke auch den merkwürdigen „Katechismus der Deutschen" mitgetheilt, worin er in einer Unterredung zwischen Vater und Sohn die Liebe zum Vaterlande, seine Zertrümmerung, den Haß gegen den französischen Erbfeind und die Pflicht der Wiederherstellung behandelt. Da aber in der Handschrift zwei Halbbogen fehlten, so sind auch im Abdrucke Lücken geblieben. Die erste derselben ist jetzt glücklich nach der Originalhandschrift von Kleist, welcher der Präsident Dr. Simson besitzt, ausgefüllt. Die Mittheilung des bisher unbekannten Stückes des „Katechismus" verdanken wir Hrn. A. Schillman, der seinem Programm der Oberschule zu Frankfurt a. d. O. von vorigen Jahre: „Heinrich v. Kleist, seine Jugend und die Familie Schroffenstein" dadurch einen besonderen Werth verliehen hat. Auch Textverbesserungen werden jenem Original verdankt, während Köpke nur eine fehlerhafte Handschrift benutzen konnte. Hrn. Schillmann hat leider bei seiner Schrift das bedeutende Werk von A. Willbrandt noch nicht vorgelegen.

Todesfälle. Wilhelm Isoard, Schauspieler, dann Theater-Agent und Herausgeber der Zeitung „Der Wanderer durch die Bühnenwelt" ist am 7. Juli zu Berlin verstorben. Er war an verschiedenen großen wie kleinen Theatern engagirt und zählte zu seinen Hauptrollen den „langen Israel" in dem gleichnamigen Stücke von Benedix, welches er mit den von dem Autor nicht beabsichtigten Studentenliedern ausschmückte. — Am 14. d. M. verschied in Berlin der Schauspieler A. W. Hesse, als „dicker Hesse" bekannt und beliebt. Er war zu Straßburg im Elsaß geboren und kam zuerst nach München, um hier unter den Augen seines Onkels, des berühmten Optikers Frauenhofer, die Kupferstecherkunst zu lernen, ging dann aber zum Bühnenfach über, und zwar als Mitglied der Carl'schen Unternehmung, anfangs in München, später in Wien. In letzter Zeit war er beim Berliner Viktoriatheater engagirt, schließlich aber entlassen worden und befand sich demnach in einer kummervollen Lage, als ein sanfter Tod ihn ereilte. Auch als Schriftsteller war er thätig und zwar unter dem Namen J. Ch. Wages (Ich wag' es).

Lokales.

Das neue Ballet, welches vom Balletmeister Pallerini im Operntheater in Scene gesetzt wird, hat der „Presse" zufolge den Intendanten Fürsten Auersperg zum Verfasser, und heißt „Das Waldmädchen".

Das andauernde Unwohlsein Ander's wird im Operntheater mehrere Neubesetzungen zur Folge haben. Es wird wenigstens offiziös gemeldet, daß Hr. Walter in den Opern „Indra", „Rhein-Nixen" und „Iphigenia" an die Stelle Ander's treten wird. Selbstverständlich wird die arme „Iphigenia", wieder warten müssen, bis ihre zwei seichten Kolleginnen vorüber sein werden, dann wird vielleicht wieder ein anderes unerwartetes Hinderniß hinzukommen, und der alte Gluck wird auf die nächste Saison verlegt.

Frl. v. Murska, welche als Lucia so gefallen haben soll, ist nur bis Ende November bei der Berliner Hofbühne engagirt, es steht also zu erwarten, daß man sie hier zu gewinnen trachten wird. Frl. v. Murska hat ihre Gesangsstudien am Wiener Konservatorium begonnen, ist aber, als Fr. Professorin Marchesi das Institut verließ, ausgetreten, um ihrer Lehrerin zu folgen. Die „Presse" knüpft an die Notiz, daß Frl. v. Murska eine Schülerin der Marchesi sei, die wehmüthige Bemerkung, daß diese Lehrerin, welche „durch so lange Jahre in Wien so ersprießlich gewirkt, dafür wenig Dank geerntet hat". Wir wüßten nicht, in welcher Hinsicht man in Wien undankbar gegen Fr. Marchesi gewesen wäre: sie hat freiwillig das Konservatorium und Wien verlassen, wahrscheinlich in der Hoffnung, es anderswo besser zu haben, trotzdem sie hier stets warme Anerkennung und eine sehr einträgliche Stellung als Gesanglehrerin gefunden hatte. Also woher der Vorwurf des Undankes?

Im Carltheater hat Hr. Poly Henrion sein Gastspiel begonnen. Es kam dabei auch eine Quasi-Novität zur Aufführung: „Die Liebesdiplomaten", Lustspiel in einem Akt, nach einer Idee des „Vauderbuch" von Henrion. Die anspruchslose Bagatelle wurde freundlich aufgenommen.

Im Thaliatheater kam am 26. „zur Feier des Annatages" „Die Ganserl'n von Klosterneuburg" (wie sinnig!) zur Aufführung. Diese neue Posse des Hrn. Ernheisel ist ganz für den Titelheldinen verwandte Gemüther berechnet und dürfte daher auch durch einige Abende ihr Publikum finden.

Das Theater an der Wien bekommt einen neuen Vorhang, wogegen man dem Musenhain auf der bisherigen Vordercourtine gegenüber, nichts einwenden wird. Als Gegenstand für die neue Komposition, welche der Maler Schilcher bereits in Angriff genommen hat, wird die „Zauberflöte" bezeichnet, mit welcher bekanntlich die Schikaneder'sche Bühne ihrerzeit eröffnet wurde. M. v. Schwind ist also von einer Konkurrenz bedroht; denn es bildet ja die „Zauberflöte" auch den Inhalt der Kompositionen, mit welchen dieser Meister die offene Loggia des neuen Opernhauses zu schmücken gedenkt.

Briefkasten der Redaktion. 23. — 29. Juli: H—l und Dd hier, ♂ in Berlin, F in Prag: Benützt. — l. in Stuttgart: Der Schluß nächstes Mal.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 32.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

6. August. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Geschichte des englischen Theaters im 17. Jahrhundert.

Von Alfred v. Wolzogen.

(Schluß)

Wir haben die obigen Auszüge nicht blos deshalb gegeben, um unsern Lesern einige Kunde über Schriftsteller, mit denen sie nicht allzubekannt sein dürften, zu verschaffen, sondern auch um daran Dr. Doran's leichte Behandlungsweise weitläufiger Gegenstände zu zeigen. Wer über die Thaten und Aussprüche großer und kleiner Autoren und Schauspieler während einer fast 200jährigen Periode zu berichten hat, der unternimmt ein tüchtiges Stück Arbeit, womit sich, wenn man nicht ein Meister im Zusammendrängen des Stoffs ist, leicht ein ganzes Bücherbrett füllen ließe.

Wer aber waren die Leute, welche jene netten Stücke zu sehen gingen, die jeder Hausvater, der zugleich ein Sammler im Gebiete der dramatischen Literatur ist, jetzt nicht umhin kann, in einem abgesonderten Schranke zu verwahren? Dr. Doran gibt uns hierauf folgende Antwort: „Gleich nach der Restauration gab es keinen regelmäßigeren Theaterbesucher als Karl II. mit seiner lustigen und galanten Suite. Wir werden am Temple Gate durch einen Volkshaufen aufgehalten. Am 15. August 1661 verlassen Karl mit dem Herzog und der Herzogin von York die Appartements von Sir Henry Finch, mit dem sie dinirt haben, und ein schaulustiges Publikum harrt ihrer im Lincolns-Inn-Fields-Theater, wo „The Wits" („Die Schöngeister") gegeben werden sollen, „ein bis jetzt noch nie gegebenes Stück, mit Dekorationen", wie Pepys sagt. Zwei Abende später wird dasselbe Stück aufgeführt und die Königin von Böhmen, geführt von Lord Craven *), welchen Einige kein Bedenken tragen, den Gemahl der Ex-Königin zu nennen, ist anwesend. Eine Woche später war König Karl und Madame Palmer im Drury-Lane-Theater mit dem Herzog und der Herzogin von York. „Meine Frau", sagt Pepys „konnte sie zu ihrer großen Genugthuung während der ganzen Vorstellung recht genau betrachten". Des Königs Madame Palmer wurde in der That ein Gegenstand der allgemeinsten Aufmerksamkeit; als Pepys und seine Gemahlin einige Wochen später die Töchter des Lord Sandwich in's Theater eskortirten, sah er sie zwischen dem König und seinem Bruder sitzen, da er Plätze dicht neben der Dame und ihren beiden Kavalieren' erhalten hatte. Das Stück war Johnson's „Bartholomew Fair" („Bartholomäusmarkt"), mit den Marionetten und all' seiner boshaften Satire gegen die Puritaner. Als Pepys sich erinnerte, daß Niemand dieses von Sticheleien wimmelnde Stück in den letzten vierzig Jahren hatte vorzubringen wagen dürfen, verwunderte er sich über die Keckheit der jetzigen Theaterunternehmer und es betrübte ihn, daß der König solches Zeug mit ansehen müsse. Aber was kümmerte sich der lachende König darum, da der Puritanismus in den Staub getreten war und die

*) William Earl of Craven, von dem Macaulay (a. a. O. III. 373) erzählt, daß er ein ebenso braver Soldat, als Liebesheld gewesen und unter 1000 Rivalen, wie man behauptet, das Herz der unglücklichen Königin von Böhmen, der Gemahlin Friedrich's V. von der Pfalz, gewonnen habe.

Kavaliere in lustigen Trupps um ihn herum sangen: „Wir sind oben auf“ („Up go we“)? Gelegentlich findet Pepys auch, wenn er eine schlechte Aufführung erleben muß, Ersatz dafür durch die Nachbarschaft „einer hübschen und geistreichen Dame“. Zu jener Zeit waren Apfelsinen theurer als Ananas heute, und eine Apfelsine einer schönen unbekannten Nachbarin anzubieten, galt als ein Zeichen, daß der Geber ein Gespräch zu eröffnen wünsche. So gern nun Pepys auch im Theater Apfelsinen austheilte, so ging ihm doch nichts über den Reiz, die allerheiligste Majestät in Ihrer Loge sitzen zu sehen; das ließ ihn selbst die schönsten Augen und die geistreichsten Witze der lebhaftesten Theaternachbarin hintansetzen. Immer auf's Neue wieder registrirt er ein Gelübde, während einer bestimmten Periode das Theater nicht mehr besuchen zu wollen; allein kaum hört er, sein frommer und gnädiger König werde dort sein, so bricht er seinen Schwur, rennt was er kann zum Schauspiel, wird meineidig gegen sich aus bloßer höfischer Loyalität und fertigt sich am andern Morgen selber das allerkompleteste Eselsdiplom aus durch die wichtigen Dinge, die er über den vergangenen köstlichen Abend niederschrieb. Auf dem Cockpit in Drury Lane wurde Karl's Gemahlin Katharina an einem Herbstnachmittage des Jahres 1662 zum ersten Male dem englischen Publikum öffentlich gezeigt; man gab Shirley's „Cardinal“. Natürlich war Pepys auch da und berichtet darüber, wie folgt: „Höchst glücklicher Weise folgte ich vier oder fünf Herren, die zu einem kleinen Privateingang in einer Mauer geführt wurden, kroch durch einen engen Raum und kam in eine der Logen zunächst der königlichen, doch so belegen, daß ich weder den König noch die Königin zu sehen vermochte, wohl aber viele von den vornehmen Damen, die im Allgemeinen wirklich nicht so hübsch sind, wie ich sie mir immer vorgestellt hatte, obschon sie sehr elegante Toilette gemacht hatten. Die Gesellschaft, die mit mir in die Loge gekommen, bestand nur aus Franzosen, welche nicht Englisch sprechen konnten, aber du lieber Gott, wie groß war ihr Eifer, von einer hübschen Dame, welche zwischen ihnen saß und Französisch und Englisch verstand, zu erfahren, was die Schauspieler sagten!“ Bald darauf, an einem trüben Novembertage, ist das Theater wieder ganz gefüllt mit einem Publikum, das König und Königin zu begrüßen wünscht, mit denen die Castlemaine jetzt noch einmal erscheint, und neben ihr Lucie Walters' *) Sohn, der Herzog von Monmouth, ganz Schönheit und kecke Zuversicht; Pepys findet durchaus nichts Anstößiges darin, daß diese Gesellschaft zusammengekommen ist, um eine Komödie zu sehen, deren Titel: „The scornful Lady“ („Die verächtlich dreinschauende Dame“) für eine Schilderung des Gesichtsausdrucks und der Haltung der beleidigten Königin gelten konnte. Kein Wunder, daß, als im December die Tragödie „The Valiant Cid“ („Der heldenmüthige Cid“) gegeben wurde, sie nicht einmal während des ganzen Stückes ihre Miene zum Lächeln verzog. Allein Niemand, der bei dieser Gelegenheit anwesend war, schien ein anderes Vergnügen zu haben, als sich mit dem Gedanken an die Hoheit und den Lüstre der Gesellschaft zu beschäftigen. Diese Art von Hoheit und Lüstre waren auch die Ideale unseres Tagebuchschreibers. Mit welchem Hohn spricht er nicht von dem Publikum in dem Theater des Herzogs, wo einige Tage später „The Siege of Rhodes“ („Die Belagerung von Rhodus“) gegeben wurde! Er war wenig davon befriedigt, denn das Haus wimmelte von „Bürgerlichen“! „Kaum ein eleganter Herr oder Dame waren zu sehen“, sagt der stolze Sohn eines ehrsamen Schneiders. Im Januar 1663 berichtet er wiederum von demselben Theater: „Voll von Bürgerlichen und deshalb um so weniger nett!“ Des Herzogs Haus ist ihm weit weniger „genteel“, als der Cockpit; allein die königlichen Besucher des letztern waren in ihren Manieren nicht viel feiner als das Publikum in Lincoln's Inn Fields oder Salisbury Court. Im Anfang des Februar 1663 beehrten der Herzog von York und seine Gemahlin ein Stück von Killigrew mit ihrer Gegenwart und erbauten dabei die Zuschauer nicht eben sehr durch ihr Benehmen. „Sie zeigten da“, so schreibt der unsterbliche Journalist, „vor der ganzen Welt einige impertinente und nach meinem Dafürhalten bei solcher Publicität widernatürliche Schäkereien, wie z. B. sich gegenseitig die Hände zu küssen und sich übereinander zu lehnen“.

*) Lucy Walters, nicht Walter, wie im „Athenäum“ steht, war eine Wallliserin von großer Schönheit, aber schwachem Verstande und sehr debauchiertem Benehmen. Karl II. hatte sie während seines Exils im Haag kennen gelernt, sie zu seiner Maitresse gemacht und ihren Sohn, der ebenso gut von einem Andern herrühren konnte (denn sie war viel decouvert und gegen keinen ihrer Liebhaber grausam), damals James Crofts genannt, mit den Zeugnissen einer Vaterliebe überschüttet, die man dem sonst kalten Herzen Karl's II. gar nicht hätte zutrauen sollen. Bald nach der Restauration wurde der junge Mensch zum englischen Herzog von Monmouth, schottischen Herzog von Buccleugh, Ritter des Hosenband-Ordens, Kommandeur der Leibgarde, Kanzler der Universität Cambridge u. s. f. gemacht, das Publikum glaubte sogar, der König sei mit Lucy Walters heimlich verheiratet. Vgl. Macaulay a. a. O. I. 245 und 247.

Es gab aber noch schlimmere Scenen, als diese Zurschaustellungen ehelicher Zärtlichkeiten im Theater des Königs. Als Pepys nach der einzigen Auszeichnung dürstete, auf die es ihm in der Welt ankam, nämlich das Bildniß von Lady Castlemaine zu besitzen, fing diese kecke Person bereits an, ganz plötzlich, theils an ihrer Schönheit, theils in der Gunst des Königs Einbuße zu erleiden. Pepys' Schmerz überstieg jede Beschreibung, denn sie hatte ihm allezeit mehr gegolten, als das ganze Schauspiel und die Schauspieler obendrein. Dennoch hatte er Grund genug, damit zufrieden zu sein, daß sie ihre Keckheit nicht eingebüßt. Im Januar 1664 ward im Theater des Königs zu Drury Lane „The Indian Queen" („Die indische Königin") aufgeführt. Lady Castlemaine war schon vor der Ankunft des Königs daselbst anwesend. Als er in seine Loge trat, beugte sich die Gräfin über einige Damen hinweg, die zwischen ihr und der königlichen Loge saßen, und begann der Majestät in's Ohr zu flüstern. Nachdem sie diesen unverschämten Streich vor dem ganzen Publikum ausgeführt hatte, stand sie auf, verließ ihre Loge und erschien in der des Königs, wo sie ganz gemüthlich zwischen Karl und seinem Bruder Platz nahm. Nicht allein der König, sondern auch das gesammte Publikum mit ihm gerieth außer sich über diese Komödie voll kaltblütiger Frechheit, die nur deshalb von ihr gespielt wurde, um zu zeigen, daß sie die königliche Gunst noch nicht so sehr verloren habe, wie die Welt sich einbildete. Welchen Kontrast bot hiezu die Erscheinung von Cromwell's Tochter, Lady Maria, mit ihrem Gemahl, Viscount Falconbridge, in demselben Theater! Pepys lobt ihr Aussehen und ihren Anzug und spricht von einer bescheidenen Verlegenheit ihrerseits, als das Haus sich zu füllen, und die Zuschauer voller Bewunderung etwas allzu neugierig des großen Oliver geliebtes Kind anzustarren begannen. „Sie nahm ihre Maske vor", erzählt Pepys, „und behielt sie das ganze Stück über an, eine Mode, die unter den Damen seitdem beliebt geworden ist, aber ihr ganzes Gesicht verbirgt". Gewiß, Marie Cromwell, bescheiden maskirt, war ein schönerer Anblick, als das, was Pepys bei andern Gelegenheiten als „das einzige Vergnügen des Stückes" beschrieb, nämlich die Gegenwart von Lady Castlemaine oder von Miß Stewart, die mit der ersteren zwar nicht an unvergleichlicher Schönheit, wohl aber in des Königs Gunst rivalisirte. Mit diesen, aber in einer weniger erhabenen Gesellschaft begegnen wir nun Nell Gwyn*) im vordern Theile des Hauses. Sie klatscht mit Pepys, welcher über diese Herablassung Krämpfe des Entzückens bekommen möchte. Oder aber wir sehen sie sich in der Loge breit machen und mit den jungen parfümirten Gecken plaudern, mit Unverschämtheit über ihrer drei sich hinüberlehnend, um zugleich auch noch nach ihrem Gefallen mit einem vierten schwatzen zu können. Und da sitzt auch Sir Charles Sedley**) und sieht zu und lächelt mit denjenigen oder über diejenigen, welche solche Privat-Scenen mitten unter dem Publikum aufführen, oder er bekrittelt mit beißendem Witze die Akteurs auf der Bühne oder die Reden, welche ihnen der Dichter in den Mund gelegt, oder er tändelt im Parterre mit einigen verlarvten Schönen. Im Ganzen herrscht viel Konfusion, und häufige Unterbrechungen kommen vor; allein gelegentlich gibt es auch eine Störung anderer Art, wie dann z. B. als im Juli 1664 ein Hagel- und Regenschauer durch das Dach des Königstheaters durchdrang und die der Gefahr des Ertrinkens ausgesetzte Menge aus dem Parterre in bewunderungswürdiger Unordnung herausjagte. Wie Evelyn***), so wohnte auch Pepys den bei Hofe aufgeführten Stücken bei, allein er fand dort mit Ausnahme des Anblickes der Hofdamen Ihrer und Seiner Majestät, wenig Vergnügen, weil das dort befindliche Theater sehr unakustisch war. Diese öffentliche und private Hofgönnerschaft vergrößerte übrigens die Popularität des Dramas ebenso sehr, wie die Laster des Königs die Mode, ein debauchirtes Leben zu führen, mehr und mehr verbreiteten. Wenn Karl II. es einmal sehr dringend hatte, eine parlamentarische Majorität zu gewinnen, um irgend eine gegen ihn gemünzte und ihn besonders ärgernde Bill zu beseitigen, dann beauftragte er den Lord-Oberkammerherrn, die Theater und andern Häuser, wo sich seine parlamentarischen Freunde Abends aufhielten, zu säubern und die Getreuen dahin zu schicken, wo es zu Gunsten ihres gottlosen Herrn zu votiren galt. Damen vom Stande und tadellosem Rufe konnten dazumal mas-

*) Eleanor Gwynn, nicht Gwyn, schreibt sie Macaulay (History of England I, Ch. 2, pag 206); auch sie war eine Maitresse Karl II und von „naseweiser Lebhaftigkeit".

**) Einer der größten Schöngeister seiner Zeit, von hinreißendem Unterhaltungstalent, aber kolossaler Zügellosigkeit in Schriften und Lebenswandel. Seine häßliche Tochter Katharina war die einflußreiche Maitresse Jakob's II (Macaulay, a. a. O. III, pag. 302 ff.)

***) John Evelin, geb. 1620 zu Wolton, gest. 1706, seit 1664 königlicher Kommissär in Holland, endlich Schatzmeister des Hospitals zu Greenwich; er schrieb eine Geschichte der Kupferstecherkunst (London 1662) und hat, wie Pepys, interessante Diarien hinterlassen.

*

kirt und ohne männliche Begleitung in den Logen erscheinen. Die Larve hatte zu jener Zeit ihren späteren unanständigen Charakter noch nicht angenommen. Damen, wie die vorher beschriebenen, ließen sich mit den Dandies in witzige Wortgefechte ein, wobei die letzteren sich nicht scheuten, die ersteren erbarmungslos aufzuziehen, sie bei ihren Namen zu nennen und die Nennung des eigenen Namens zu verweigern. Dies Alles geschah so laut, daß natürlich das Spiel auf der Bühne dadurch gestört wurde, allein diese Kämpfe zwischen Schöngeistern und Witzbolden beiderlei Geschlechts waren freilich oftmals unterhaltender, als das, was in dem Augenblicke auf dem Theater vorging, so daß der in der Nähe befindliche Theil des Publikums lieber den Disputirenden, als den Schauspielern zuhorchte. Sir Charles Sedley besaß sowohl im Wortgefecht mit Damen als in der Kritik der Akteurs ein höchst bemerkenswerthes Talent. Daß es für viele Zuhörer im Theater keine bessere Kurzweil gab, als die Gespräche zu belauschen, welche die berühmtesten Logenbesitzer mit einander führten, bestätigt Pepys, der einst seinen Platz „auf der obern Bank den Logen zunächst" nahm und denselben als einen solchen schildert, „von dem aus man den Vorzug genieße, die große Welt zu sehen und zu hören, was denn doch, wenn sie sich zahlreich eingefunden, recht angenehm sei". Keinem damals in England lebenden Menschen gewährte die Kameradschaft mit Leuten von Stande ein so intensives Entzücken, als dem guten Pepys. „Großer Gott", ruft er im Mai 1667 aus, „was hat es mich heute gekostet, just vor der Thüre des Herzogstheaters und vor der Kutsche der Lady Castlemaine und vielen andern dort haltenden großen Equigagen, deren vornehme Inhaber gekommen waren, um die Belagerung von Rhodus zu sehen, umzudrehen und meiner Wege zu gehen!" — „Ich war nahe daran ein Verbrechen zu begehen", fügt er hinzu, „aber dennoch überwand ich mich". Am glücklichsten war er, wenn er einen Baronet, wie Sir Philipp Frowd zu seiner Seite und ein paar unverschämt hübsche Schauspielerinnen, wie die Pierce und Knipp, hinter sich hatte, die ihn am Haar zupften, ihn zu Klatschereien und Liebeständeleien verleiteten und endlich dazu brachten, daß er sie mit Früchten traktirte. Die fortwährende Anwesenheit munterer Schauspielerinnen auf den vordersten Sitzen des Hauses gehörte mit zu den Charakterzügen der Zeit und zu Pepys' größten Lebensfreuden; nie wurde er müde, ihre Schönheit zu bewundern. So stolz er auch darauf war, zum ersten Mal für vier Shillings in einer Loge zu sitzen, so bemerkte er doch, daß das Parterre, vorzüglich wenn ein neues Stück gegeben wurde, mit Leuten besetzt sei, die ihn an Vornehmheit ausstachen. Als Etherege's *) Lustspiel „Sie würde, wenn sie könnte" („She would if she could") im Februar 1668 vor einer Zuhörerschaft, wie sie zahlreicher, kritischer und unzufriedener das Herzogtheater nie gesehen hatte, zuerst gegeben wurde, strahlte das Parterre von Pairs, Dandies und Schöngeistern. Da saßen, offen vor aller Welt Buckingham **), Buckhorst, Sedley und der Autor selbst mit vielen Andern, und da wurde, während draußen der Regen in Strömen sich ergoß, und das Publikum drinnen das Aufhören desselben abwartete, die Verdienste und Mängel des Stückes und der Schauspieler nach Noten durchgehechelt. Etherege tadelte die letztern, das Publikum aber ebenso laut das erstere, welches als einfältig und dumm verdammt ward, obwohl man ihm eine gewisse Dosis von Witz und Schalkhaftigkeit zugestand. — Aus einer Einzeichnung in Pepys' Tagebuch von 21. Dezember 1668 erfahren wir endlich noch, daß Lady Castlemaine eine Doppelgängerin hatte, die zu ihrer größten Entrüstung und zum Vergnügen ihres königlichen Freundes auch im Theater zu erscheinen pflegte. Dabei findet sich noch eine Gruppe von Illustrationen für das damalige Bühnenwesen, wie man sie sich fürwahr nicht pikanter wünschen kann. Die Scene ist das Herzogstheater und das Stück, welches gegeben wird, „Macbeth". „König und Hof", sagt Pepys, „sind anwesend; wir saßen gerade unter ihnen und Lady Castlemaine und dicht neben einer Frau, die das Parterre besucht, eine frivole Klatschlise ist, der Lady ähnlich zu sehen prätendirt und es in der That bis zu einem gewissen Grade auch wirklich ist. Der König und der Herzog von York nahmen Notiz von mir und lächelten über mir einer hübschen Person in meiner Nähe zu, allein es beunruhigte mich, in einer Loge

*) Er und Wicherley waren die unzüchtigsten Dramatiker ihrer Zeit (S Macaulay a a O I 178)

**) George Villiers Duke of Buckingham, geb 1627, wurde nach Karl II. Heimkehr Lordlieutenant von York und Oberstallmeister, später Premier im Cabal-Ministerium, dann nach Sprengung desselben Oppositionsmitglied Nach Karl's Tode zog er sich von dem Geschäftsgang zurück und beschäftigte sich auf seinen Gütern mit den Wissenschaften Er schrieb Satiren, Farcen, das Lustspiel „The Rehearsal" („Die Theaterprobe") und starb 1688. Macaulay beschreibt diesen unmoralischen Staats- und Lebemann a a O I. 209, 211, 220, 234, 303, 350 und 401.

oberhalb der des Königs und der Lady Castlemaine Moll*) Davis nach dem König hinunter und ihn zu ihr hinaufblicken zu sehen; dasselbe that Lady Castlemaine auch einmal, um sich zu überzeugen, wer es sei; als sie aber Moll Davis gewahrte, sprühte sie Feuer und Flammen, was mich nicht wenig aus der Fassung brachte".

Wir haben uns auf den Theil der Doran'schen Geschichtserzählung beschränkt, der sich auf die Periode unmittelbar nach der Restauration der Stuart's bezieht. Derselbe Geist geht durch das ganze in Kapitel eingetheilte Buch, die meist nach irgend einer besonderen Berühmtheit betitelt sind, (z. B. Thomas Betterton, Elisabeth Barey, Barton Booth, Mrs. Oldfield, Robert Wilks, David Garrick, James Quin im ersten Bande; Margarethe Woffington, Colley Cibber, Ryan, Rich, O'Brien, Susanna Maria Cibber, Spranger und Anna Barry, Kitty Clive, Woodward, Sherter, Samuel Foote, Charles Macklin, Mrs. Bellamy, Miß Farren, Mrs. Abington, John Henderson, Sarah Siddons, John Kemble, George Frederik Cooke, Edmund Kean im zweiten Bande). Von Betterton bis Kean, d. h. von der Einführung der patentirten Theater bis zum Beginn jenes theatralischen Freihandelssystems, dessen Resultate wir heute noch abzuwarten haben!!

So weit das „Athenäum". Für uns gibt es in letzterer Beziehung freilich kein Abwarten mehr; die gewonnenen Resultate sprechen in unsern Augen bereits zu laut gegen ein System, welches der dramatischen Kunst nirgends in der Welt zum Segen gereicht hat. Durch freie Konkurrenz in kaufmännischer Art wird sich die Bühne niemals wieder heben, sondern nur immer mehr noch zur feilen Sklavin des gemeinen Sinnenkitzels herabsinken; das ist unsere oft ausgesprochene, feste Ueberzeugung.

August Haake.

Nekrolog.

\#\# — In der Sündfluth sich Künstler nennender Thespisjünger auf eine wirkliche dramatische Größe zu stoßen ist eine Seltenheit, die dem Freunde der Kunst heutzutage fast noch weniger gegönnt ist, als früher. Es ist dies eine natürliche Folge des stets zunehmenden Verfalls des modernen Schauspiels, und je mehr die äußeren Effekte den Mangel innerer Wärme und Wahrheit verdecken müssen, um so mehr lichten sich die ohnehin schon so dünnen Reihen derer, die über den rasch verschwindenden Erfolg einer äußeren Effekthascherei hinaus der inneren Wahrheit mit dramatischem Gefühl zu folgen vermögen, ohne dabei dem Soccus der Alltäglichkeit zu verfallen.

Aus dieser kleinen Kohorte der Auserwählten ist vor wenigen Monaten in Darmstadt eine reich ausgestattete Künstlernatur geschieden. Vielleicht nur wenige von der Schaar der Leidtragenden, die dem Sarge des Todten das letzte Ehrengeleite gaben, waren sich des herben Verlustes bewußt, den die Kunst durch den Heimgang eines Mannes erlitt, der von früher Jugend an im bunten Wechsel eines künstlerischen Wanderlebens wirkte und schaffte, und selbst zuletzt noch, als ihm Alter und Krankheit hemmende Schranken seiner eigenen Thätigkeit wurden, nicht in wohlverdienter Ruhe feierte, sondern durch Ausbilden junger Talente fortwährend die Interessen der wahren dramatischen Kunst zu fördern bemüht war.

Geboren am 5. Mai 1793 zu Königsberg an der Neumark, kam August Haake im frühen Alter von 16 Jahren nach Berlin, wo die schon lang in ihm sich regende Neigung zur Bühne durch Iffland's Beispiel zum festen Entschluß reifte. Iffland nahm den Jüngling, der durch Kopiren einiger Stellen aus des großen Mimen hervorragenderen Rollen dessen Interesse zu erwecken wußte, freundlichst auf und ertheilte ihm bereitwilligst selbst Unterricht. Nach einigen Monaten ging Haake nach Weimar, in welcher Stadt damals das Theater unter Goethe's Leitung einen besonderen Aufschwung genommen. Auch von dem großen Dichter ward dem jungen Künstler freundliche Aufmunterung zu Theil, der von da sein erstes Engagement in Stettin fand. Bald aber zog es ihn wieder nach Berlin zurück, wo ihm Iffland's Vorbild hauptsächlich seine eigene Ausbildung zu fördern schien. Hier lernte er auch seine spätere Gattin kennen, die ihm nachmals eine treue Begleiterin auf allen seinen Zügen und zuletzt eine liebevolle Pflegerin ward. Nachdem er später in der Schweiz an verschiedenen Bühnen gastirt hatte, ward er 1813 in Karlsruhe für kleinere Fächer engagirt, aber bald bewirkten sein Talent und glückliche Zufälle, die der dortigen Bühne ihre ersten Mitglieder wegführten, daß ihm, Anfangs versuchsweise und bald definitiv, größere

*) Abkürzung für Maria oder Mary

Rollen zugetheilt wurden. Nun war sein Ruf begründet, und er erhielt von allen Seiten die besten Engagementsanträge, die ihn erst nach Düsseldorf, dann nach Augsburg, Straßburg und Freiburg führten, bis ihn zuletzt Klingemann, damals artistischer Direktor des Braunschweiger Theaters, für diese Bühne als ersten Liebhaber gewann und ihn dort auch bald zum Regisseur beförderte. Hier war es, wo Emil Devrient, unter Haake's Regie und freundlicher Anleitung, als 17jähriger Jüngling zum ersten Mal „die Bretter, die die Welt bedeuten", betrat, und zwar als Raoul in der „Jungfrau von Orleans". Sechs Jahre lang blieb Haake in Braunschweig, ein vom Publikum auf und außerhalb der Bühne geschätztes und geachtetes Mitglied. *) Glänzende Anträge lockten ihn endlich weg nach Mainz und Düsseldorf, aber schon nach Jahresfrist folgte er wiederholten Aufforderungen Klingemann's und kehrte nach Braunschweig zurück. Doch sollte er auch da wieder nicht lange bleiben. Als Klingemann bald darauf resignirte, duldete es auch Haake nicht länger in der ihm durch diesen Freund und Gönner liebgewordenen Stellung. Er verließ Braunschweig, ohne eine andere feste Stellung zu haben, und gastirte nun — die heute fast allgemein gewordene Sitte hervorragender Künstler schon damals antizipirend — abwechselnd in Berlin, Wien, Dresden und Leipzig, bis er endlich, der vielen Erfolge fast müde, sich nach einer ruhigeren Stelle umsah und ein festes Engagement in Breslau als Regisseur und für die Fächer des Helden und ersten Liebhabers annahm. Seine verschiedenen Leistungen als Hamlet, Posa, Correggio, Tasso und Orest ließen ihn zu den hervorragendsten Künstlern seiner Zeit zählen und wurden überall als wahre und gediegene dramatische Schöpfungen von der strengsten Kritik wie von dem verständigsten Publikum anerkannt. Von Breslau aus übernahm Haake nach drei Jahren die Direktion des Mainzer und des damals zugleich mitverbundenen Wiesbadener Theaters. Was er in dieser Stellung leistete, ist heute noch im Gedächtniß der älteren Kunstfreunde beider Städte nicht vergessen. Mit verhältnißmäßig geringen Mitteln, aber mit umsichtiger, verständiger, die hohe Liebe und Begeisterung zu seinem Berufe, die den Künstler beseelte, verrathender Sorgsamkeit wußte er beide Bühnen auf eine Stufe zu erheben, wie dies keinem seiner Nachfolger mehr gelang. Das wahre Interesse der Kunst war stets seine vornehmste Aufgabe, der pekuniäre Vortheil, die Frage nach einer gefüllten Kasse konnten Haake nie zu Konzessionen an den schlechten Geschmack der Masse bewegen. Hier waren auch Dessoir und Döring seine Schüler und unter ihm engagirt. Die Aussicht auf einen bedeutenderen Wirkungskreis veranlaßte Haake sodann, die Direktion des Breslauer Theaters zu übernehmen. Aber er sollte sich bitter täuschen und manche herben Erfahrungen machen. Mißgeschick aller Art, Cholera und andere Krankheiten, Verdrießlichkeiten in Hülle und Fülle verfolgten ihn während seiner Breslauer Theaterführung und zwangen ihn endlich, noch vor Ablauf seines Kontraktes aus seiner Stellung zu scheiden. Zum dritten Male kam er nun nach Braunschweig, das den Künstler als bewährten und liebgewordenen Mimen von Neuem willkommen hieß, und das er nur wieder verließ, um nach einem kurzen Aufenthalt in Hamburg einem ehrenvollen Rufe als Oberregisseur an das Oldenburger Hoftheater zu folgen, das damals unter der umsichtigen Leitung seines Intendanten, Baron Starklov, für eine der bestgeleiteten deutschen Bühnen galt. Hier war Haake ganz wieder an seinem Platze und schon nach einem Jahre wurde er zum Direktor mit lebenslänglichem Kontrakt ernannt. Leider konnte er das dortige Klima nicht vertragen und mußte deshalb schon nach drei Jahren die ihm liebgewordene Stelle, die ihm ein sorgenfreies und ruhiges Auskommen bot, aufgeben. Nur mit Widerstreben ward ihm die erbetene Entlassung von dem Fürsten, der ihn als Künstler und Mensch achten und schätzen gelernt hatte, ertheilt. Nach einer kurzen Gastspielreise fand Haake bald wieder einen dauernden Wirkungskreis in Frankfurt a. M., wo er als Regisseur und thätiges Mitglied des Schauspiels fünf Jahre lang blieb. Noch stehen einzelne der von ihm vorgeführten Rollen, als Nathan, Lear u. A. in der Erinnerung des Frankfurter Theaterpublikums als klassische Gestaltungen voll tragischer Wahrheit, wie solche ihm seither selten mehr zu sehen vergönnt waren.

Außer seiner Stellung an der Bühne war Haake aber noch besonders thätig in der Heranziehung und Ausbildung junger Talente, und es war namentlich das

*) Eduard Devrient sagt in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Band IV, S. 95 von dem Verstorbenen: „Unter den Künstlern, welche Klingemann um sich sammelte, zeichnete sich Haake in reifen Liebhaberrollen und Gedankenhelden aus — in diesem Fache, das die deutsche Schauspielkunst mit Vorliebe ausgebildet hat, wohin Posa, Tasso, Hamlet, der standhafte Prinz u. s. w. gehören. Ein Künstler von gewissenhaft ernster Richtung, wenn schon in seiner Deklamation manierirt, der in seiner Regieführung Klingemann's Intentionen mit Einsicht und Praxis vermittelte". A. d. R.

besondere Interesse, das er an seinen beiden talentvollen Schülerinnen Wilhelmine und Mathilde Gräemann — die erste, leider zu früh verstorben, erregte schon bei ihrem ersten Auftreten in der „Braut von Messina" in Frankfurt Sensation — nahm, daß er von Frankfurt wegging und die Direktion des Heidelberger Theaters übernahm, um seine Schülerinnen dort unter seiner eigenen Leitung in die Bühnenwelt mehr und mehr einzuführen. Allein trotzdem seine Thätigkeit allseitige Anerkennung fand, lächelte ihm doch nicht das Glück, und die Ungunst der Verhältnisse trieb ihn bald wieder weg nach Hamburg, wo er zwei Jahre als Opern- und Schauspiel-Regisseur blieb. Von da weg und vorübergehend in Meiningen Direktor, ging er nach Nürnberg, wo jedoch mehrere rasch aufeinanderfolgende Schlaganfälle den sonst an Körper und Geist, sowie an Liebe und Begeisterung für seine Kunst noch rüstigen Greis zwangen, der Bühne zu entsagen. Aber trotzdem wirkte Haake noch immer, wenn auch in anderer Weise. Er lehrte und arbeitete, so viel ihm dies seine zerrüttete Gesundheit gestattete, und bildete, gereift durch seine vielfachen und langjährigen Erfahrungen, junge Talente zur Schauspielkunst heran. Nur einmal noch betrat er die Bühne — zur Feier seines fünfzigjährigen Künstlerjubiläums als „Nathan" in Lessing's gleichnamigem Schauspiel — im Jahr 1862 in Mainz. Seine letzten Jahre lebte der Greis, umgeben von einer liebenden Gattin und seiner, mit hingebender Treue und Verehrung ihm anhängenden, Schülerin Mathilde Gräemann in Darmstadt in stiller Zurückgezogenheit, bis am 18. April d. J. ein neuer Schlaganfall ihn dem Erdenleben entriß. Wie vom stillen Hafen aus zurückblickend in die wogende See, war es ihm noch in seinen letzten Lebenstagen eine lohnende Arbeit, die Ereignisse und die Erfahrungen seines vielbewegten Daseins in ruhiger Beschaulichkeit niederzuschreiben und diese Erinnerungen der Nachwelt als interessante und lehrreiche Einblicke in die deutschen Bühnenverhältnisse zu überlassen, ein Vermächtniß, dessen Publikation die Hinterbliebenen schon bald als eine ihnen obliegende heilige Pflicht vollziehen werden.

Ein einfacher Gedenkstein, von der treuen Liebe seiner Hinterbliebenen ihm errichtet, bezeichnet auf dem stillen Friedhof zu Darmstadt die Stätte, an welcher der würdige Kunstveteran nach ehrenvoll vollendeter Laufbahn die letzte Ruhe genießt; aber eingetragen ist sein Name in die Geschichte der deutschen Bühne mit unauslöschlichen, ehrenden Lettern. Wo je der echten Jünger der dramatischen Kunst gedacht werden soll, wird auch der Name August Haake's nicht fehlen können, der Name dessen, der ein würdiger Schüler Iffland's und ein erfolgreicher Lehrer Döring's, Dessoir's und Anderer war. Er gehörte, wie schon oben gesagt, nicht zu der tönenden Schaar derer, die im hohlen Pathos der Rede und im wohlstudirten Faltenwurfe des purpurnen Königsmantels das Ideal tragischer Gestaltungen sehen, sondern er reihte sich denen an, die in poetischer Wahrheit den Sinn des Dichters erfassen und dramatisch wiederzugeben bestrebt sind. Nicht Gedankenblitze, die zünden und Meteoren gleich wieder verschwinden, waren seine Darstellungen, sondern kräftige, farbenreiche Bilder, die Herz und Gemüth des Zuhörers in dauernder Erinnerung bewegen und festhalten. Eine glückliche Mischung der realen und idealen Auffassung wußte Haake stets zu finden, und im Ausgleich der allzuscharfen Linien das Tragische allezeit von dem Gräßlichen, das Komische vom Gemeinen fern zu halten. Sein Shylok, sein Franz Moor, sein König Philipp, sein Lear erschütterten, ohne abzustoßen, sein Nathan, sein Stauffacher, sein Oranien erwärmten, sein armer Poet, sein Valentin im „Verschwender", sein Schewa erfreuten die Herzen. Und jede seiner Darstellungen trug den Stempel der Kunst, war scharf nüancirt im Detail und erhaben angelegt im äußeren Umriß; jeder Ton und jede Bewegung waren der Natur und den künstlerischen Gesetzen zugleich abgelauscht, keine Schwingung der Rede war eine unbedachte oder des Effektes wegen angebrachte, kein stummer Blick ein wirkungsloser ungesprochener Ausdruck des Gedankens. Dazu noch eine wohlthuende Sicherheit der Rede und ein schönes Organ, voll weicher und wieder stärker und stärker anschwellender Modulationen, — wer mag da noch zweifeln, daß unser Künstler sich rasche und dauernde Erfolge zu erringen wußte! Und außerhalb der Bühne, entkleidet des hohen Kothurns oder ohne die ewig lächelnde Maske des Momus, wie bescheiden und liebenswürdig war er, wie wußte er sich auch hier so rasch durch Herzensgüte und die Einfalt eines reinen Gemüths die Zuneigung aller derer zu gewinnen, mit denen er in nähere Berührung kam. Als Künstler und als Mensch gleich achtungswerth, wird er bei denen unvergessen bleiben, denen es gegönnt war, in banger Erwartung seinen hochtragischen Rollen und in aufheiternder Lust seinen komischen Bildern folgen zu können, und diese Erinnerung hat auch uns angetrieben, dem liebgewonnenen und in der Kunst wie im Leben hochgeschätzten Todten noch dies späte Lorberblatt auf den Sarg

zu legen. Ihm sei die Erde leicht! Der Wind aber, der über sein stilles Grab dahinstreicht und dermaleinst die letzten sterblichen Ueberreste verweht, wird niemals Haake's Namen aus den Büchern der Kunst und der Kunstgeschichte verwehen.

Stuttgarter Theaterbericht.

(Schluß.)

Schauspiel-Ueberſicht.

Ehe ich auf die Schauspielsaison im näheren und eigentlichen Sinne übergehe, habe ich noch mit wenigen Worten des choreographischen Drama's an unserer Bühne, des Ballets, zu gedenken, so wenig es auch für diesmal auf einen so stolzen Titel Anspruch hat. Das Ballet war in der That durch den Abgang der einzigen Tänzerin von einiger Bedeutung, des Frl. Vogel, in einen für unsere Verhältnisse unglaublichen Zustand von Primitivität herabgesunken, dem des Balletmeisters Hrn. Horschelt beschränktes Talent trotz elastischer Sprünge nicht aufzuhelfen vermochte. Eine selbständige scenische Thätigkeit entfaltete es nur in der einmaligen Darstellung des romantischen Ballets „Katharina" von Perrot und der dreimaligen des phantastischen Ballets „Gisella" von Coralli, welche vier Repräsentationen durch das Gastspiel einmal der Tänzerin Fr. Künzel-Roth aus Darmstadt, zumeist aber eben jenes glücklich wieder eingefangenen Frl. Vogel ermöglicht wurden, deren Neuengagirung mit Gehaltszulage und verlängertem Urlaub dem nachhaltigen Eifer der Intendanz endlich gelungen ist.

Den verschiedenen Arten des Drama's, zu dem ich nunmehr übergehe, fielen in der verflossenen Saison, wie bereits oben angezeigt, unter Zusammenzählung der getrennten halben Abende gemischter Vorstellungen, überhaupt 118½ Abende zu. In diesen fanden, Wiederholungen eingerechnet, im Ganzen 153 Repräsentationen von 122 verschiedenen Stücken statt. Es gingen nämlich in Scene

78	Lustspiele, von denen 18 doppelt, 2 dreimal gegeben wurden	100
10	Liederspiele oder Possen, deren 2 wiederholt wurden	12
26	Schauspiele, von denen 5 wiederholt wurden	31
8	Trauerspiele mit 2 Wiederholungen	10
122	Dramen in (153) Einzelvorstellungen	153

Unter den 112 Lustspielvorstellungen waren 42 größere und 58 kleinere Lustspiele, 8 größere und 4 kleinere Possen und Liederspiele enthalten; desgleichen unter den 31 Schauspielen 24 größere, 7 kleinere Dramen, während die 10 Trauerspielvorstellungen sämmtlich den Abend füllten, so daß unter 153 einzelnen Repräsentationen die Zahl der kleineren Stücke und Bagatellen nur um 15 zurücksteht gegen die Anzahl der den ganzen Abend füllenden Stücke.

Den bedeutenderen Autoren nach vertheilen sich diese Werke folgendermaßen:

Shakespeare mit 8 Werken 10 Mal: 4 Tragödien, („Julius Cäsar", „Richard III.", „Lear" und „Hamlet", die beiden letzteren je 2 Mal), 1 Schauspiel („Der Kaufmann von Venedig"), 3 Lustspiele („Die Widerspänstige", „Viel Lärm um Nichts", „Sommernachtstraum".)

Schiller mit 4 Werken 4 Mal, „Don Carlos", „Wilhelm Tell", „Maria Stuart", „Wallensteins Tod".

Goethe mit 2 Werken 2 Mal: „Götz von Berlichingen" und „Die Geschwister".

Lessing mit „Minna von Barnhelm" 1 Mal.

Kleist fehlte.

Ferner erschienen:

Bauernfeld mit 7 Stücken 7 Mal.

Benedix mit 8 Stücken 10 Mal, „Das Gefängniß" und „Der Störenfried" je 2 Mal.

Birch-Pfeiffer mit 6 Stücken 7 Mal, darunter „Ein Ring" 2 Mal.

Feldmann mit 3 Stücken 4 Mal, doppelt „Der Rechnungsrath und seine Töchter".

Freytag mit 2 Stücken 2 Mal, „Die Valentine" und „Die Journalisten".

Gutzkow mit 2 Stücken 2 Mal, „Fremdes Glück" und „Werner".

Hackländer mit 2 Stücken 4 Mal: „Zur Ruhe setzen" und „Der verlorene Sohn" je 2 Mal.

Lederer mit „Häusliche Wirren" 3 Mal.

Müller von Königswinter mit „Sie hat ihr Herz entdeckt" 2 Mal.

Putlitz mit 2 Werken 3 Mal, „Das Schwert des Damokles" doppelt.

Raupach mit 3 Stücken 4 Mal, darunter „Die Lebensmüden" 2 Mal.

Schlesinger mit dem Dramolet „Mit der Feder" 2 Mal.

Schröder mit „Stille Wässer sind tief" 2 Mal.

Töpfer mit 3 Stücken 3 Mal.

Weißenthurn mit „Ein Mann hilft dem andern" 2 Mal.

Je einmal endlich: Deinhardstein mit „Hans Sachs", J. G. Fischer mit „Saul", Holtei mit „Lenore", Iffland mit „Die Hagestolzen", Kotzebue mit „Die eifersüchtige Frau", Laube mit „Graf Essex", Molière mit „Tartüffe" nach Grunert, Mosenthal mit „Deborah", Moreto mit „Donna Diana", Redwitz mit „Philippine Welser".

Neu waren in dieser Saison folgende Stücke: *) Im Schauspiel „Graf Hiob" und „Die Eine weint, die Andere lacht", beide aus dem Französischen, „Ein Wiederfinden" *, Schauspiel von J. Weilen in einem Akt. Im Lustspiel „Vernachlässigt die Frauen nicht" * von Moser, „Das Mädchen von Helgoland" von Willibald Waldtherr, „Sie hat ihr Herz entdeckt" * von Müller v. Königswinter, „Häusliche Wirren" von Lederer, „Das Schwert des Damokles" * von Putlitz, „Der verlorne Sohn" von Hackländer, „Mit der Feder" * von Schlesinger, „Drei Neffen" oder „Vetter Gustav" von Karl Albert (Schraishuon), „Buch III., Kapitel I." * aus dem Französischen, „Nur Mutter" von Bergen. In Allem 13 Novitäten, wovon fast die Hälfte einaktig.

Neueinstudirt waren: Im Schauspiel Goethe's „Die Geschwister" *, das gereimte dramatische Gedicht Deinhardstein's „Hans Sachs", und Mosenthal's Volksschauspiel „Deborah". Im Lustspiel „Der Vicomte von Létorières" aus dem Französischen, „Ein Sommernachtstraum" von Shakespeare, „Ein Mann hilft dem andern" von Fr. v. Weißenthurn. In der Posse „Rochus Pumpernikel" von Stegmayer. In Allem 7 Neuaufnahmen, wovon eine einaktig.

Das Repertoir, mannigfaltig genug aus den Werken von 50 verschiedenen Autoren zusammengesetzt, unter die nur die bedeutendsten Namen ausländischer Dramatiker (Shakespeare, Molière, Moreto), nicht aber Verfasser oder Uebersetzer der leichteren, aus dem Englischen („Richard's Wanderleben"), Italienischen („Ich bleibe ledig") oder Französischen überarbeiteten, Stücke mitgezählt sind, hat diesmal Lessing, Iffland und Laube, deren Ausfall wir im Vorjahr zu tadeln fanden, aufgenommen, jeden freilich nur mit einem Werke. Dies ist für den, von jeher stiefmütterlich behandelten Gründer des neueren deutschen Drama's, für Lessing, durchaus unbefriedigend zu nennen, zumal wir für dessen Darstellung vortreffliche Kräfte besitzen, und zumal sein „Nathan" seit Jahren an dem Vorhaben, die Rolle der Sittah (statt an Fr. Wilhelmi) an Frl. Steinau geben zu wollen, gescheitert ist — ein Stück, so rein, so warm, so menschlich tief und weise, daß schon sein einjähriges Fehlen jeder nach den edelsten Zielen der Schauspielkunst strebenden Direktion als ein namhafter Vorwurf erscheinen sollte. Möchte unsere Intendanz durch die neuerlich wieder über dieses Meisterwerk erschienenen Abhandlungen und Werke eines David Strauß, v. Rönnenkamp, Beyschlag u. A. sich zur Retablirung desselben anfeuern und zugleich sich ermuthigen lassen, die ersten Rollen darin fortan würdig, nicht mehr wie bisher mit zweiten Kräften — den Patriarchen sogar mit dem Komiker! — zu besetzen, was hoffentlich künftig nicht mehr von dem Belieben einzelner Schauspieler abhängig bleiben wird. Ausgeschieden dagegen sind diesmal aus dem Repertoir Kleist, Uhland, Calderon, Heyse und, ohne daß wir es bedauern wollen, Ille mit „Kunst und Leben". Seit einer Reihe von Jahren aber gänzlich unbeachtet geblieben sind Hebbel, Grillparzer, Otto Ludwig, Halm und Andere, unter denen wohl auch auf Theodor Körner zurückzugreifen wieder einmal Gelegenheit genommen werden sollte; während unter den Neueren Laube nur hin und wieder mit einer Tragödie, nie mit einem Lustspiel („Rococco") vertreten, und Jüngeren, wie Brachvogel, Jordan, Gottschall und Anderen unsere Bühne überhaupt noch nicht geöffnet worden ist. Die Berücksichtigung Goethe's ferner, von dem wir ohne das Goßmann'sche Gastspiel („Die Geschwister") nur den „Götz" gehabt hätten, kann um so weniger genügend genannt werden, als der erst im Vorjahr neueinstudirte, einmal gegebene „Torquato Tasso" nicht hätte fehlen sollen. Auch der freieren Bewegung in Schiller's Repertoir, z. B. der Reprise von „Kabale und Liebe", das seit 16 Jahren verbannt war, würde nun wohl kein Hinderniß mehr im Weg stehen. Ganz bedauerlich ist das totale Ausfallen Kleist's, obgleich wir sein Repertoir fast vollständig besitzen, nachdem in voriger Saison ein lobenswerther Versuch mit seiner „Familie Schroffenstein" gemacht wurde, den man aber, wie leider so oft, bei einmaliger Aufführung bewenden ließ. Diese Novität hätte man nicht sollen sofort fallen lassen.

Ein markirtes Beispiel solcher Inkonsequenz der dramaturgischen Leitung ist aber Shakespeare's „Othello", der, nach 18jähriger Pause neueinstudirt, einmal und nicht wieder gebracht wurde und nun schon seit drei Jahren wiederum gänzlich ruht. Auch Kleist's „Prinz

*) Die mit * bezeichneten Stücke sind einaktig

von Homburg" theilt seit drei Jahren dies Schicksal nach zweimaliger Aufführung. Was Uhland betrifft, so stände es Stuttgart vor allen Bühnen wohl an, statt ihn fallen zu lassen, nunmehr, nachdem sein „Herzog Ernst" mit großer Gunst aufgenommen worden, auch mit „Ludwig der Baier" einen bei maßvoller Verkürzung einzelner Stellen völlig gerechtfertigten Versuch zu machen.

Wenn wir im Vorjahr 8 Schauspielnovitäten, darunter Kleist, Calderon, Heyse u. s. w. und 12 Lustspielnovitäten, wobei Molière's „Tartüffe", im Ganzen also 20 Novitäten hatten, so war auch dies ohne Zweifel den reichen Kräften unserer Bühne noch nicht entsprechend zu nennen; es bezeugte aber in Gemeinschaft mit dem merkbaren Abnehmen des Lustspielübermaßes überhaupt, so wie des französischen Elements und der kurzathmigen Bagatelle, das seit den letzten Jahren stetige Streben nach besseren Zuständen und nach angemessenerer Regsamkeit. Diese Vortheile sind in der gegenwärtigen Saison wieder aufgegeben oder im Abnehmen. Die Schauspiel-Novitäten — 3 an der Zahl, während die vorletzte Saison 6, die letzte deren 8 gebracht hatte — bestehen außer dem schwachen einaktigen Weilen'schen „Ein Wiederfinden" (S. Nr. 7 d. Bl., S. 101) nur aus 2 französischen Situations- und Effektstücken, von denen noch das eine („Graf Hiob"), das ohne Rücksicht auf die geschickte Bearbeitung Heinrich Laube's hierorts neu verdeutscht wurde, durch den schwäbischen Patriotismus eines aristokratischen Musenfreunds übel zugerichtet worden ist (S. Nr. 45 d. Bl. v. J., S. 712); und können wir daher für unsere Novitätenbewegung eher das Verdienst befriedigter Neugierde als umsichtigen und künstlerischen Strebens in Anspruch nehmen. In der Pflege des Lustspiels ist man mit den 10 Novitäten, worunter die Hälfte einaktig, freilich beständiger geblieben; ist sie doch nicht nur die bequemste, sondern auch dem großen und besonders dem bei uns tonangebenden Publikum der ersten Galerie gegenüber die dankbarste Aeußerung dramaturgischer Kunstthätigkeit. Dabei wollen wir aber das Gute nirgend gering achten, wo wir es finden, und darum nicht übersehen, daß in dieser Pflege dennoch die Andeutung einer ernsteren Richtung erkannt werden kann. Wir haben freilich die obligaten Exemplare der beliebten Blüetten-Mode in gehöriger Anzahl und Gehaltlosigkeit, wenn auch zuweilen in pikanter Darstellung erhalten. Es wurde aber gleichzeitig auch auf ernstere Lustspielerzeugnisse von neuem und altem Datum zurückgegriffen, unter denen wir weniger Hackländer's „Der verlorene Sohn" oder „Nur Mutter" von Bergen, als das Waldtherr'sche Lustspiel „Das Mädchen aus Helgoland", wenn es auch kaum nur das Niveau der Birch-Pfeiffer'schen Stücke erreicht, nennen wollen, und das vielleicht 50 Jahre alte Lustspiel der Fr. v. Weißenthurn „Ein Mann hilft dem andern", besonders aber das wirklich gehaltvolle und schätzbare Stück Lederer's, „Häusliche Wirren". Gelegentlich des letzteren möge hier nochmals an die verdienstliche Reprise auch anderer Stücke Dr. Lederer's, auf die wir seiner Zeit aufmerksam machten, erinnert werden (Siehe S. 734 d. Bl. 1863 und S. 63, 1864).

Auch das französische Element, welches in früheren Jahren besonders im Lustspiel allzusehr übergegriffen hatte, ist heuer wiederum auf einen mäßigen Antheil beschränkt geblieben. Unter 100 Lustspielvorstellungen eigneten 21 ausländischen und davon 17 französischen Autoren; 2 waren italienischen, 1 englischen, 1 spanischen Ursprungs, wobei wir denn freilich den Umstand, daß die Bewegung der ernsteren dramatischen Novität fast ausschließlich dem überrheinischen Elemente galt, nicht vergessen dürfen. Das „engere" heimische, oder würtembergische Element genoß andererseits wie gewöhnlich einer besonderen Pflege, die das berechtige Maß nicht überschritt. Denn wenn sie in der Bearbeitung „Hiobs" durch Graf Z. auch eine ästhetische Abnormität zeitigte, so hatte doch neben Hackländer's „Der verlorene Sohn" das zur Posse neigende Lustspiel des Majors a. D. Schraishuon, „Drei Neffen", unzweifelhafte Berechtigung zu heimischer Aufführung; und es darf im Gegentheil bedauert werden, daß neben Fischer's „Saul" nicht auch Kiedaisch's „Der Tod des Tiberius", welche beide in der vorigen Saison ruhten, wieder erschienen ist. Besonders aber bleibt zu tadeln, daß die Vorbereitung von Novitäten in so ausgedehntem Maße verschleppt wurde und resultatlos blieb. So ist Fischer's neues Drama „Friedrich II.", welches bereits seit voriger Saison eingereicht und seit einem Jahre im Buchhandel ist, diese ganze Saison über in vergeblicher Vorbereitung geblieben, obwohl die Einübung bis zur Generalprobe gedieh; auch andere, zum Theil früher angenommene Stücke von Würtembergern (Rustige, Koppel) sind ebensowenig wie sonstige deutsche Novitäten, von denen seit lange die Rede ist, zur Erscheinung gekommen. Wenn man nun auch insbesondere bei dem Fischer'schen Fall dem laut verkündeten Eifer der Intendanz für das betreffende Stück Rechnung zu tragen

und zu glauben hat, daß die Verzögerung allein in Personalien der Schauspieler, hier insbesondere in der mangelnden Mitwirkung des Hrn. Grunert ihren Grund fand, so sind doch Willkürlichkeiten, welche in diesem Maße auf Gang und Haltung des Institutes einzuwirken vermögen, immer höchst bedauerlich; und dürfte überhaupt das Beispiel Grunert's, der seit Mitte Dezembers v. J. in Folge wiederholter bei den Proben des Fischer'schen Stückes eingetretener Unpäßlichkeiten aus der aktiven Theilnahme an der Bühnenthätigkeit ausschied, um fast fünf Monate lang in buntem Wechsel als beurlaubt oder unpäßlich zu figuriren, dabei „unpäßlich" auswärts (in Hannover) zu verweilen, in Leipzig eine Direktion zu übernehmen oder doch Engagements hiezu vorzubereiten, sodann mit zurücksetzender Umgehung der nächsten Instanz (der Intendanz) direkt seine Entlassung zu erbitten und zu erhalten, nach offiziell bekannt gegebener Entlassung aber, insofern diese den erwarteten Pensionsverhältnissen nicht entsprochen zu haben scheint, wieder stillschweigend in den Bühnenverband zurückzutreten und den Rest der Saison wiederum „unpäßlich" mitzumachen — ein bemerkenswerthes Specimen abgeben für die Machtvollkommenheit eines königl. Würtembergischen lebenslänglich engagirten Schauspielers unter dem alten Regiment, das nunmehr geendet hat. Nie sind auch plötzliche Abänderungen der Vorstellung häufiger, und nie ist ihre Berichtigung regelloser gewesen, als in dieser Saison, indem Veränderung des Zettels oder sonstiges Avertissement unterlassen und das Publikum mit nicht angezeigten Vorstellungen regalirt wurde, andererseits aber von dem schicklichen Herkommen, die Abänderung als solche anzuzeigen, nach Willkür und Bequemlichkeit Abstand genommen wurde. Doch bin ich auf solche und andere Unordnung, auf Haltlosigkeit der Theaterleitung, auf den Mangel an Regie trotz dreifach angestellter und gelehrter Regisseurs im Schauspiel, auf das Uebergreifen einzelner Persönlichkeiten u. s. w. im Laufe der letzten Jahre so oft zurückzukommen genöthigt worden, daß neue Ausführungen hier kaum mehr Werth hätten, als ehedem in Athene's Stadt eine neue Eule, und bescheide ich mich, zu hoffen, daß auch bei wahrscheinlich nur theilweise eintretendem Wechsel der Personen der Wechsel der Verhältnisse in der neuen Periode uns der schönen und bedeutenden Kräfte in Oper und Schauspiel, die an unserer Bühne versammelt sind, in vollerem Maße und in erfreulichem Zusammenklang zum Frommen der Kunst werde genießen lassen.

Das nach langjährigem Ausschluß seit dem Vorjahr innovirte Gastspiel fremder Künstler in dem von Hrn. Löwe okkupirten Heldenfache hat leider einen Fortgang durch das für dieses Jahr erwartete Gastspiel Emil Devrients nicht gefunden. Nur in dem Charakterfache Grunert's hat Hr. Lehfeld aus Weimar als Shylok, Lear und Richard III. mit vielem Beifall gastirt (s. Nr. 7 und 8 d. Bl., S. 101 und 127), und Fr. Goßmann ist in Wiederholung ihres vorjährigen Gastspiels an fünf Abenden aufgetreten, zweimal mit aufgehobenem Abonnement. Ihre Glanzrollen waren Fanchon in der „Grille", Marianne in „Die Geschwister" und Hedwig in dem für sie geschriebenen „Sie hat ihr Herz entdeckt". Von Gedenktagen fand nur die Jubelfeier Shakespeare's einen leisen Wiederhall an unserer Bühne durch Darstellung des kurz zuvor dagewesenen „Hamlet" mit vorgängiger Deklamation eines von J. G. Fischer dem Andenken Shakespeare's gewidmeten Gedichtes durch den Schauspieler Hrn. Adolf Wentzel.

Die Personalveränderungen endlich bestehen bei der Oper in dem Engagement des Bassisten Hrn. Robiček aus Hamburg, sowie der prima ballerina Frl. Vogel, zuletzt in Brüssel engagirt gewesen, und in dem Abgang des Tenoristen Hrn. Albert Jäger nach Darmstadt; bei dem Schauspiel in dem schweigend, ohne irgend eine Mittheilung an das Publikum vollzogenen Eintritt des Hrn. v. Prosky aus Danzig in das Fach zweiter Charakterrollen anstatt des zur Theaterdirektion in Augsburg abgegangenen Hrn. Böckel, sowie des Frl. Kellmann (so viel wir wissen Novize) in das Siebengestirn unserer Liebhaberinnen. Der Glanz des letzteren wird jedoch durch diese junge Dame nicht vermehrt werden, da ihre Erscheinung und ihre schauspielerischen Mittel denen eines anderen mit Ende der Saison ausscheidenden Mitgliedes desselben, Frl. Netter, so wenig bedeutend diese waren, nicht die Wage halten. Frl. Netter hat, wie wir hören, Engagement in Mainz genommen; man hat sie zwar, in bedeutendem Fortschritte gegen die vorige Saison, in der sie 6 bis 7 Mal auftrat, in den verflossenen 10 Monaten 19 Mal beschäftigt, aber welcher nur einigermaßen talentirten und strebsamen Begabung könnte auch dies, zumal in Soubrettenrollen, genügen? Einen freieren Aufschwung genommen und erfreuliche Fortschritte gemacht hat in dem Kranze unserer Liebhaberinnen Frl. Bissinger, wofür sie zum Theil der ihr diesmal gegönnten häufigeren Beschäftigung Dank schuldet. Damit ist denn auch eine kleine Verringerung der Uebergriffe des Frl. Steinau verbunden gewesen,

so gering freilich, daß sie nur als Symptom eines begonnenen Umschwunges einigen Werth haben dürfte. Auch in dieser Saison ist Frl. Steinau in circa 100 Lustspielaufführungen nicht weniger als 83 Mal aufgetreten. Und hiebei wollen wir zur Illustration der Thätigkeit unserer ersten Schauspielmitglieder bemerken, daß Hr. Löwe in Schauspiel und Lustspiel während der 10 Monate der Saison im Ganzen 48, Fr. Wilhelmi-Eulenstein 35 Mal aufgetreten ist, und daß diese Zahlen keine Ausnahme, sondern die gewöhnliche Durchschnittssumme der jährlichen mit 5—6000 fl. bezahlten Thätigkeit bilden. Hr. Grunert hat es diesmal zwar nur auf 21 Rollen gebracht, doch eigneten diese einer nur viermonatlichen aktiven Theilnahme. Neben den Fortschritten des Frl. Bissinger will ich noch der von gleich redlicher Strebsamkeit getragenen des Komikers Hrn. Rüthling gedenken, dem diesmal zum Theil Rollen aus Grunert's Fach zufielen, sowie des immer erfreulicher und vollkommener sich entwickelnden Zusammenspiels von Hrn. und Fr. Wentzel, die beide viel beschäftigt sind, zumal da Fr. Wentzel, früher Frl. Siber, eines der liebenswürdigsten Talente für jede Art jüngerer echt weiblicher Darstellungen ist. Da bei uns von einem allgemeinen Ensemble, für welches, trotz der drei Regisseure, alles Vorstudium, alle Disposition fehlt, keine Rede ist, so hat sich unser ganzes Interesse für glückliche mimische Lösungen neben den einzelnen Forcerollen der Hauptmitglieder an solche vereinsamte Anfänge eines Ensemble zu schließen, und wir besitzen dergleichen außer dem genannten nur noch in dem — bei besonders interessanten Aufgaben — zuweilen sehr glücklichen und feinen Zusammenspiel der Fr. Wilhelmi-Eulenstein mit Hrn. Feodor Löwe, besonders in Lustspieldarstellungen.

Daß die Eröffnung der neuen Saison einen ungewöhnlichen Aufschub nicht erleiden werde, scheint bereits unzweifelhafte Voraussicht, da nicht nur das Sommertheater in unserm Nachbarstädtchen Cannstatt bereits seit geraumer Zeit seine Vorstellungen wieder aufgenommen hat, sondern auch die durch den verstorbenen König berufene französische Schauspielergesellschaft, von der Ihnen meine letzte Korrespondenz Nachricht gab, sicherem Vernehmen nach noch in der Zwischenzeit trotz jenes Todesfalls ihre Thätigkeit eröffnen wird; und zwar sollen die Vorstellungen derselben schon am 24. Juli ihren Anfang nehmen und dem Plane König Wilhelm's gemäß in dessen zu dem berühmten Lustschloß „Wilhelma" gehörigem, bei Cannstatt belegenem Privattheater statt haben, das mit der Eisenbahn in wenigen Minuten von hier erreichbar ist.

Theater- und Musikbericht aus Christiania.

L. — Schon in unserem letzten Berichte meldeten wir, daß das hiesige Stadt- oder Nationaltheater mit dem Gedanken umgehe, zum ersten Male in unserem hohen Norden die Schiller'sche Tragödie „Maria Stuart" und ebenfalls zum ersten Mal in norwegischen Landen die Oper: „Die Stumme von Portici" zur Aufführung zu bringen. Es erweckte dies bei allen Kunstfreunden und besonders in Betreff des Schiller'schen Stückes bei denen, welche für deutsche Kunst Sympathien haben, ein nicht geringes Interesse. Der „norwegische Norweger", wie man hier zu sagen pflegt, (man unterscheidet nämlich dänische Norweger, d. h. solche, welche die dänische Schriftsprache auch für Norwegen bewahren wollen und „norwegische", d. h. solche, welche den norwegischen, vom Schriftdänisch etwas abweichenden Dialekt zur Schriftsprache erheben wollen) hat nämlich selbst, trotz seiner exklusiv nationalen Tendenzen, doch ein Gefühl davon, daß Schiller und Goethe gleich Shakespeare, nicht blos deutsche Dichter sind, welche die Deutschen allein angehen, sondern Weltdichter und mit Hauptgrundpfeiler der allgemeinen Kultur unserer Zeit, was bis jetzt von keinem dänischen, schwedischen oder norwegischen Dichter gesagt werden kann, indem selbst die bedeutendsten doch wesentlich nur die drei nordischen Nationen angehen. (Daß Tegnér durch seine Frithjofssage eine große Beliebtheit und Verbreitung auch außer Skandinavien gefunden hat, kann ihn natürlich nicht zum Pfeiler der allgemeinen Kultur stempeln.) Man findet denn auch nicht nur in norwegischen, schwedischen und dänischen Privatbibliotheken überall die Werke Goethe's und Schiller's, sondern ihre Büsten in Gyps und Marmor finden sich sehr oft als Zimmerschmuck, ja selbst an öffentlichen Orten, als seien sie speziell Männer dieser Nation. Was Schiller betrifft, so hat auch die gemeinsame dänisch-norwegische Literatur ein vortreffliches Werk über Schiller von keinem geringeren als A. Oehlenschläger, welcher darin seiner Liebe und Bewunderung für ihn den besten Ausdruck gegeben hat. Dies Werk erinnert recht lebhaft an die gute Zeit, wo Deutsche und Dänen sich noch recht als Brüder eines Stammes fühlten, was sie ja offenbar sind,

ähnlich wie ein dänisch geschriebenes Buch Dahlmann's über Oehlenschläger, welches das Licht der Welt erblickte, ehe dieser Vater der schleswig-holsteinischen Idee daran dachte, daß dieselbe dermaleinst unter Strömen Blutes die alte dänische Monarchie in zwei Stücke zerreißen werde.

Die Aufführung der „Maria Stuart" bildet Epoche in unserer Kunstgeschichte. Vor derselben wurden in der hiesigen Presse Stimmen laut, daß dies Unternehmen über die Kräfte unserer Bühne hinausliege, daß man eine „Schändung an dem Heiligen" begehen würde, u. d. m. Dies trug jedoch nur dazu bei, theils die Spannung darauf zu vermehren, theils die Erwartungen auf die Leistung der Einzelnen heilsam herabzustimmen. Auch hier zeigte sich denn, daß unter großen Aufgaben die Kräfte wahrhaft Strebender oft über das Maß hinaus wachsen, welches selbst die mildesten Beurtheiler meinten ihnen ertheilen zu können. Die Theilnahme des Publikums war allgemein und alle vereinigten sich in dem Urtheile, daß die Vorstellung den Kräften unserer Bühne wirklich Ehre mache und eine erfreuliche Entwicklung in der Richtung zum Idealen manifestire. Die Maria wurde von Frl. Swendsen rührend und würdevoll dargestellt; besser vielleicht gab Fr. Brun die schwere Rolle der Elisabeth, welche selbst das Kopenhagener Nationaltheater nicht genügend zu besetzen wußte. Auch die wichtigeren männlichen Rollen wurden ganz gut dargestellt, am schwächsten der Mortimer.

Was die Aufführung der „Stummen" betrifft, so lauteten denn freilich die Urtheile bedenklich ungünstiger. Man wollte diese Aufführung eher als eine Mißhandlung bezeichnen, sowie, daß man bei bewußt unzureichenden Mitteln lediglich dem Publikum mit dem Titel eines weltberühmten Werkes habe Sand in die Augen streuen wollen. Dennoch räumte man ein, daß sowohl die Direktion als die Chöre großen Fleiß aufgeboten hätten und letztere in der That mit achtungswerther Präcision durchgeführt seien. Ja die Vorstellung war so sorgfältig einstudirt, daß man vom Souffleur ganz abgesehen hatte. Am wenigsten glücklich war der Masaniello, und das mußte denn freilich in diesem Falle den Ausschlag geben. — Ungleich glücklicher war das Theater mit der Oper desselben Komponisten: „Das Pferd von Bronce", dessen leichte einschmeichelnde Melodien das Publikum wiederholt auf's beste ansprachen. Bei dem großen Durst nach Musik, welcher hier noch weit von Sättigung oder Uebersättigung entfernt ist, war es endlich ein Ereigniß, den Offenbach'schen „Orpheus" hier zu hören. Ein immerhin in gewisser Weise Epoche machender Komponist ist in unserer Zeit etwas Seltenes und daß er auch in den fernen Norden dringt, gleichzeitig mit der ein halbes Säculum alten, klassisch zu nennenden „Stummen" seines Vorbildes Auber, ist vielleicht ein Beweis, daß er dem musikalisch-geistigen Bildungszustandpunkte der Menge seiner Zeit in hohem Grade entspricht. Und so ist es denn auch. Bei aller Achtung vor dem großen Talent Offenbach's liegt in dieser Wahrnehmung doch etwas sowohl für ihn als die Menge seiner und unserer Zeit wenig Schmeichelhaftes. Man nennt ihn den musikalischen Kladderadatsch und es scheint uns dies treffend zu sein; denn Witz, Wissen, Talent, ja selbst Gefühl ist dem Kladderadatsch ja nicht abzusprechen, nur ist bei dem Allen eine Art klebricher, knoblauchartiger Mehlthau, der sich auf die idealen Seiten des Menschen tödtlich oder lähmend setzt und jeden Aufschwung zum „Glauben", nicht blos im spezifisch christlichen Sinne, hindert.

Der Schluß unserer Saison erhielt noch besonderes Interesse durch das Gastspiel der drei ausgezeichneten dänischen Schauspieler Michael Wiehe, Wilhelm Wiehe und Phister. Dieselben traten im Molière'schen „Don Juan", im Delavigne'schen „Don Juan von Oesterreich", im „Quäker und der Tänzerin", im Legouvé'schen „Kampf und Sieg", im Lustspiele „Amor's Geniestreiche" von H. Hertz und den Vaudevilles: „Der Affe" und „Stein" von Heiberg auf. Diese drei wirklich großen Künstler entzückten unser Publikum natürlich und wurden mit Beifall überschüttet.

Von norwegischen Originalen haben wir nicht berichtet, doch ist seit dem in unserer vorigen Korrespondenz erwähnten: „Die Kronprätendenten" von H. Ibsen, wenigstens ein kleines zu registriren. Es ist ein einaktiges Singspiel „Heimweh" mit Musik von dem Norweger M. A. Udby. Die Musik war recht frisch und melodiös und sprach an, der Text jedoch war langweilig. Unter den übrigen Stücken des Repertoirs nennen wir die deutschen Stücke: „Der Sonnwendhof", „Stadt und Land", „Sieben Mädchen in Uniform", „Der Jesuit und sein Schüler", das italienische: „Zwei Herren und ein Diener", die dänischen: „Axel und Walborg", „Abenteuer auf der Fußreise", „Svend Dyrings Haus" (H. Hertz), „Meister und Lehrling" (Hostrup), die französischen: „Figaros Hochzeit" von Beaumarchais, „Mein Stern" von Scribe, „Cora" ꝛc. Endlich haben wir noch die Flotow'sche Oper „Martha" zu erwähnen. Unter den Konzerten stehen die des „philharmonischen Vereins" obenan. Es wurden daselbst Haydn's Symphonie in Es-dur, Beethoven'sche Sa-

chen, z. B. das fünfte Konzert in Es-dur und der 42. Psalm für Chor, Soli und Orchester von Mendelssohn-Bartholdy vorgeführt. Hr. Ole Bull gab ebenfalls ein Konzert in Christiania.

Konservatorium der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde.

Schlußproduktion der Zöglinge. — Die Belobungen. — Die Prüfungen. — Hervorragende Talente.

R—r. — Das Programm der Schlußproduktion der Zöglinge (am 30. Juli) war bis auf ein übersüßes Adagio von Servais, welches von Hrn. Giller (Schule des Hrn. Schlesinger) auf dem Violoncell korrekt, aber ohne Ton und stark tremolirend vorgetragen wurde, sehr hübsch zusammengestellt. Die kleine Symphonie von Schumann (Ouvertüre, Scherzo und Finale), eines der klarsten und anmuthigsten Werke dieses Komponisten, wurde von dem jungen Orchester feurig, präcis und gut nüancirt zur Aufführung gebracht. Zum Beweis, wie gut dieser Körper geschult, ließ der artistische Direktor Hr. Hellmesberger während des größten Theils des ziemlich schwierigen Finales seinen Kommandostab ruhig liegen, und trotzdem kam nicht die geringste Schwankung vor. Doch noch höher als die gelungene Aufführung der Symphonie schlagen wir die ebenso diskrete als präcise Begleitung der großen „Fidelio"-Arie an. Was die so heiklichen Hornpassagen anbelangt, so erinnern wir uns nicht, sie je im Theater mit schönerem Ton und so tadellos ausgeführt gehört zu haben. Frl. Bischof (Schule der Fr. Marschner) zeigte im Vortrage dieses großartigen Musikstückes richtiges Verständniß und tiefes Gefühl. Letzteres verleitete jedoch das Fräulein, einige hohe Töne etwas zu stark zu forciren; die Stimme ist klangvoll, dürfte aber für eine große Bühne nicht ausreichen; die Aussprache (besonders das offene e) ist fehlerhaft. Ein kleiner Gedächtnißfehler ist wohl nur auf Rechnung der leicht erklärlichen Angst zu schieben. Die schöne Händel'sche Arie aus „Semele" wurde von Frl. Waldmann (Schule der Fr. Passy-Cornet) bis auf einige nicht ganz gut abgestufte Verzierungen in sehr anerkennungswerther Weise gesungen. Frl. Waldmann ist im Besitze einer sehr schönen, kräftigen, umfangreichen und gut ausgeglichenen Altstimme. Nur möchten wir sowohl der Lehrerin wie der Schülerin empfehlen, die tiefen Töne mit besonderer Sorgfalt zu pflegen, damit das Fräulein nicht in den abscheulichen Fehler des Blöckens verfalle, wozu sie einige Neigung zu haben scheint. Das liebliche, nur etwas gedehnte Duo für zwei Klaviere von Chopin wurde von den Frl. Riebelschütz und Brunner (Schule des Hrn. Dachs) sehr zart und korrekt vorgetragen. Frl. Riebelschütz zeichnet sich durch einen ganz besonders schönen Anschlag aus, dem Frl. Brunner scheint es etwas an Kraft zu fehlen. Die Sonate von Corelli, in einer trefflichen Bearbeitung des Direktors Hellmesberger und von seiner ganzen Violinklasse vorgetragen, stellte die Vorzüge dieser Klasse in das rechte Licht. In Bezug auf Gleichartigkeit des Striches, Festigkeit, Schwung und richtige Betonung läßt sie nichts zu wünschen übrig. Ueberhaupt glauben wir, daß, wenn man zwischen dem Dirigenten, dem ausübenden Künstler und dem Professor Hellmesberger wählen müßte, um einem den Vorzug zu geben, die Wahl, so schwer sie auch sein würde, auf den letzteren fallen dürfte. In verhältnißmäßig sehr kurzer Zeit werden von ihm, und nicht selten mit dem sprödesten Stoffe, erstaunliche Resultate erzielt.

Der Produktion folgte die Vertheilung der Vereinsmedaille an zehn austretende Zöglinge und die Namenslesung der vorzüglichsten und der diesen zunächst stehenden Zöglinge. Der Präses der Gesellschaft der Musikfreunde hielt eine kurze Ansprache, welche sowohl in Bezug auf Gehalt wie auf Form den besten Eindruck machte, und sich von den sonst bei dieser Gelegenheit gesprochenen Gemeinplätzen auf das vortheilhafteste unterschied.

In Bezug auf die Belobungen konnten wir nicht klug darüber werden, nach welchem Prinzip man eigentlich dieselben zuerkennt. Ziffern werden unsere Zweifel am deutlichsten erklären. Es waren im Ganzen 309 Zöglinge; da jedoch viele derselben mehrere Schulen besuchen, so beläuft sich die Summe sämmtlicher Klassen der 23 Professoren auf 391, weil nämlich wie gesagt manche Zöglinge mehrere Mal vorkommen. Auf diese 391 Zöglinge kommen nun 113 Belobungen erster Klasse (vorzüglich) und 93 Belobungen zweiter Klasse (diesen zunächst), im Ganzen 206, also mehr als die Hälfte. Daß hier kein absoluter Maßstab der Beurtheilung angenommen wird, ist einleuchtend; denn Niemand wird behaupten wollen, daß bei nahezu 400 Zöglingen mehr als die Hälfte in Bezug auf Talent und Fortschritte (denn nur darum kann es sich handeln) auf Belobung Anspruch haben können. Es bleibt also nur der relative Maßstab der

Beurtheilung, nämlich die Belobung der Zöglinge, im Vergleich des einen zum andern. Doch dagegen spricht wieder der Vorgang in mehreren Klassen. Z. B. Fr. Marschner hatte in ihrer ersten Klasse 7 Schülerinnen und alle 7 wurden belobt. Worin besteht wohl da die Auszeichnung? Aehnliche Fälle kommen noch bei Professor Ramesch und Anderen vor. Hingegen hat z. B. Professor Sandrini auf 27 Schülerinnen nur 4 als vorzüglich und 6 als diesen zunächst bezeichnet, Professor Maschek unter 6 Schülern nur einen belobt, u. s. w. Diese Fakta, welche wir dem Jahresberichte des Konservatoriums entnehmen, beweisen, daß auch in Bezug auf die Belobungen, sowie in manch' anderer Hinsicht noch immer eine bedauerliche Systemlosigkeit herrscht, und daß Vieles der Willkür jedes einzelnen Professors vollständig überantwortet ist.

Gegen die hier übliche Art der Prüfungen ist in den „Recensionen“ schon zu wiederholten Malen gekämpft worden; so lange sie die rein konzertmäßige Form behalten, liefern sie der Beurtheilung keinen Maßstab. Der noch so gelungene Vortrag eines seit Wochen eingewerkelten Produktionsstückes beweist noch gar nicht, daß der Zögling auch nur den leichtesten Satz vom Blatte lesen kann und die geringste musikalische Bildung erhalten hat. Wir begnügen uns also mit der allgemeinen Bemerkung, daß die Prüfungen, als Zöglings-Produktionen betrachtet, manches recht Interessante boten, und daß sie zum größten Theil ein ebenso zahlreiches als aufmerksames Publikum heranlockten, welches still und andächtig zuhörte und sich jeder Beifallszeichen enthielt. Daß im Saale der Wunsch nach minder lauten Konversationen am Direktionstisch mehrmals geäußert wurde, wollen wir ebenfalls nicht unerwähnt lassen.

Im Ganzen genommen, kann das Konservatorium mit dem Ergebniß des verflossenen Jahres zufrieden sein. Unter einer großen Anzahl gewiß bildungsfähiger Zöglinge besitzt es einige ganz hervorragende Talente. Diese sind: der Klarinettist von Lengerke, der Hornist Johann Richter, der Pianist Drill, die Violinistin Schön und die Sängerin Seehofer, welche alle einer glänzenden Zukunft sicher sein können.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Novitäten und Gastspiele.) Das Wiener Gesammt-Gastspiel geht zu Ende: eine kleine gleichlautende Notiz läuft durch alle hiesigen Blätter, daß die Hofburgschauspieler am 31. Juli zum letzten Male auftreten werden. Vielleicht möchte die Notiz diesmal ernstlich gemeint sein, vielleicht drückt man, wie früher, ein Auge zu und gibt noch „auf allgemeines Verlangen“ einige Vorstellungen. Wir heißen immerhin dergleichen „auf Verlangen“ abgelassene Vorstellungen willkommen, wenn wir uns auch leider nicht überzeugen können, daß damit eine wünschenswerthe Steigerung des diesjährigen Gesammt-Gastspiels erzielt werden wird. Am 23. Juli begrüßten uns zum ersten Male Benedix' „Zwei Pflegetöchter“, ein Lustspiel, das sogar das Melodramatische in sich verwoben hat. Herzig und gemüthsinnig in manchen Situationen, oft belustigend, würde dennoch das Stück an seinen übrigen Schwächen dahinschwinden, verstände es Benedix nicht, dem Schauspieler Rollen zu schreiben, mit denen er, sie in Fleisch und Blut umsetzend, über das „Unzulängliche“ anregend wirksam hinweghilft, ohne freilich dadurch ein „Ereigniß“ herbeizuführen. Frl. Bognar (Wilhelmine) stellte in Wort, Ton und Bewegung eine Mädchengestalt hin, anmuthend, rührend und keusch. Fr. Haizinger (Frau Schulze) war pikant in ihren gemüthlichen Eifersüchteleien; Hr. Meixner (Müller) ganz vortrefflich als herzensbraver, wenngleich zum „Ausreißen“ leicht geneigter Sprachlehrer. Frl. Mathes (Ida) hätte dem „verzogenen“ Pflegling ein weicheres Kolorit verleihen können, zum harmonischeren Abschluß des Ganzen. Hr. Kierschner (Weidner) spielte con amore die Rolle Fichtner's. Der hierauf folgende „Zigeuner“ Berla's ward von Hrn. Sonnenthal naiv, drollig und liebenswürdig dargestellt, doch vermißten wir an diesem „Sohne der Pußta“ das Heißblütige, hie und da das verschlagene, tückische Element. Am 24. „Ein Lustspiel“, „Eine Tasse Thee“. Am 25. „Zwei Pflegetöchter“, „Der Zigeuner“. Am 26. „Ein Lustspiel“, „Eine Tasse Thee“. Am 27. „Die Memoiren des Teufels“, „Eigensinn“. In den alten „Memoiren“ machte Hr. Sonnenthal (Robert) einen recht angenehmen Eindruck; die Partie aber, ein wenig zu behäbig-vornehm angelegt, bedarf frischerer Farben. Frl. Mathes (Maria) und Hr. Rüger (Gauthier) verdienen Lob. Am 28. „Doktor Wespe“, „Eigensinn“. Am 29. kam zum ersten Male das dreiaktige Lustspiel von Hirsch „Der Familien-Diplomat“, und darauf: „Aus der komischen Oper“, zur Darstellung. Der „Familien-Diplomat“ ist eines jener Stücke, das man mit in den Kauf nehmen muß, wenn die „Pflicht“ dazu zwingt. Es mag im Allgemeinen freilich den Wiener Gästen die Wahl der Novitäten leidlich schwer werden, wenn man bedenkt, daß „tagtäglich“ sechs Personen in Rollen, die womöglich in der sogenannten „dankbaren“ Sphäre liegen müssen, beschäftigt sein wollen. Hiezu gehört unbedingt wirkliche Diplomatie, von der dagegen das vorliegende Machwerk so gut wie nichts enthält. Zum Glück entschädigten uns durch Vortrefflichkeit des Spiels Hr. Meixner (Balthasar) und Fr. Haizinger (Kunigunde), denen sich mit löblichem Eifer Hr. Sonnenthal (August), Frl. Mathes (Hermine) und Hr. Kierschner (Walter) anschlossen. Das zweite Stückchen, ein von Wall verdeutschter, französischer

Schwank, flatterte sommerlustig vor dem Publikum auf, und schufen die HH. Sonnenthal (Gérard) und Meixner (Dubreuil), die Damen Bognar (Rosa) und Mathes (Juliette) ein vorzügliches Ensemble. — In der Viktoria trat Hr. Gunz als Postillon von Longjumeau, Stradella und Georg Brown auf und zeichnete sich durch liebliche Stimme, Bildung und eine seelenvolle Cantilene aus. Wird aber dieser geschätzte Gast, das mit so vollen Backen ausposaunte Woltersdorf'sche Opernunternehmen noch vor Thorschluß retten können? Wir bezweifeln es! — Bei Wallner neu: „Namenlos" (nach Kaiser's „Der Billeteur und sein Kind"); bei Meysel: „Lustiges Volk, oder: Berlin im Sommer" (Aus gezischt).

Kleine Chronik.

Neue Dramen. H. Hersch, der Dichter der „Anna-Lise" hat ein neues fünfaktiges Schauspiel: „Hexen-Hans" geschrieben. Julius Rosen (pseudonym), Autor der „Kompromittirten", hat ein neues Lustspiel: „Die Männer von heute" vollendet, welches Direktor Wirsing zur ersten Darstellung bringen wird.

Ein Notenheft Mozart's. Die Großfürstin Helene von Rußland, die bis vor einigen Tagen in Karlsbad verweilte, hat von dort aus ein sehr werthvolles Geschenk an das Mozarteum in Salzburg gesendet. Es fand nämlich Hr. v. Dessauer von Wien in der Karlsbader Umgegend ein altes Notenheft unter dem in französischer Sprache geschriebenen Titel: „Dieses Buch gehört Mariannen Mozart, 1759". Die ersten Bogen enthalten Uebungsstücke für Klavier, geschrieben von der Hand des Vaters Mozart's, zum Schluße des Heftes aber erscheinen etwa zehn bis zwölf Blätter von der eigenen Handschrift des Wolfgang Amadeus Mozart aus den Jahren 1762 und 1763, enthaltend fünf noch nicht bekannte Kompositionen desselben, und zwar: 1. Allegro C-dur, komponirt in Brüssel 14. Oktober 1763; 2. Menuette D-dur, komponirt 30. November 1763 in Paris; 3. Arie F-dur, komponirt 16. Juli 1762; 4. Menuette-Skizze, komponirt 11. Mai 1762; 5. Endlich ein, wie es scheint, Etüden- oder Sonatensatz aus derselben Zeit, in welchem besonders der außerordentlich vielnotige (fast durchgängig 1/32 Noten), noch durch das Tempo beschleunigte Satz (Allegro vivace) auffällt. Die Großfürstin machte damit dem Mozarteum ein Geschenk, da sie, wie es in dem Schenkungsbriefe heißt, eine so kostbare Reliquie dem Vaterlande des Tondichters nicht entführen wolle, nachdem sie in dessen Besitz gekommen. — Bemerkenswerth ist, daß dieses Notenheft u. A. das Original des ersten Satzes der in Paris als op. 1 erschienenen, von Mozart der Mad. Victoire de France dedizirten Sonate für Klavier und Violine enthält.

Lokales.

Hr. Poly Henrion beschloß am 1. August sein Gastspiel im Carltheater. Es kamen noch drei einaktige Novitäten zur Aufführung, die obgleich der Anzeige zufolge „nach einer Anekdote" und „nach einer Idee" von Poly Henrion „frei bearbeitet", ganz einfach wortgetreue Uebersetzungen französischer Vaudevilles sind; „Mylord Cartouche" („Les circonstances atténuantes") „In der Bastille" („En pénitonce") und „Geheiratet", an dessen französischen Titel wir uns nicht erinnern, welches Stück wir jedoch schon auf einer Wiener Bühne gesehen haben. Am wenigsten gefiel uns Hr. Henrion als Richelieu, zu welcher Rolle er nicht mehr jung genug ist, und wo er den rechten Ton nicht festzuhalten wußte; am meisten als Durwood in dem bekannten Lustspiel „Ein Arzt". Es ist kaum möglich diesen gelangweilten Engländer maßvoller, liebenswürdiger und dabei charakteristischer darzustellen. Ueberhaupt individualisirt Hr. Henrion stets sehr sorgfältig und versteht es auch eine der Rolle entsprechende Maske zu wählen. Das ihm am meisten zusagende Fach dürfte das der gutmüthigen etwas einfältigen Liebhaber und jungen Ehemänner sein. Er übertreibt nicht, weiß die Rede sehr geschickt zu pointiren und hat eine elegante Tournüre. Für das Carltheater erschien uns nur sein Organ etwas schwach.

Die Rücksichtslosigkeit gegen das Publikum im Operntheater übersteigt denn doch alle Grenzen: Bei der letzten Aufführung der „Stummen von Portici" erschien nach dem dritten Akte der Hr. Regisseur Steiner und sprach ungefähr folgende Worte: „Wegen totaler Heiserkeit des Hrn. Wachtel kann die Oper nicht zu Ende gespielt, und in Folge der vorgerückten Stunde auch keine andere Vorstellung gegeben werden". Nicht ein Wort des Bedauerns und der Entschuldigung; das Publikum, welches doch für die ganze Oper gezahlt hatte, wurde ganz einfach nach der halben Oper hinausgewiesen. Wir erwarten zuversichtlich, daß die Direktion dem Hrn. Regisseur für sein, gelinde gesagt, taktloses Benehmen einen derben Verweis geben und sich im Wege der Presse entschuldigen wird. In Bezug auf Hrn. Wachtel müssen wir aufrichtig bedauern, daß er wahrscheinlich durch die kalte Behandlung, die ihm seit seiner Rückkehr von Seite des Publikums zu Theil wurde, verletzt, sich zu so einem Eklat hinreißen ließ. Obwohl etwas heiser, hätte er doch ganz gut, mit Auslassung des Schlummerliedes, die Partie zu Ende singen können. Es war seine Schuldigkeit. Schließlich können wir nicht umhin über die zu weit getriebene Gutmüthigkeit des Publikums, welches sich das Hinauswerfen ohne Protest gefallen ließ, unsere Verwunderung auszudrücken.

Briefkasten der Redaktion. 30. Juli. — 5 August. ♂ in Berlin, L in Christiania: Benützt. — Dr K in Mannheim: Bereits brieflich beantwortet. — H H in Darmstadt. In der heutigen Nr erledigt — 7 in Römersbad, H Th. K. in Berlin: Erhalten.

Briefkasten der Expedition. 22. Juli — 5 August. General-Intend des kurfürstl Hoftheaters in Kassel: Nr. 29 d. Bl. ist am 2. August abgesandt. — Hrn Em L . er in Altwasser: Wir haben Ihre Adresse dem Werbeburrau für Mexiko übergeben. Näheres schriftlich

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 33. — Zehnter Jahrgang.

Wien. — 13. August 1864.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Zur Eröffnung des Burgtheaters.

Noch ein Paar Tage und der Wiener ist wieder im Vollbesitze seines lieben Burgtheaters. Sind die Ferien verhältnißmäßig auch noch so kurz, ist die drückende Schwüle in den engen, finstern, unsaubern, unbequemen und keineswegs wohlduftenden Räumen dieses Kunsttempels auch noch so unerträglich, bieten die herrlichen Umgebungen der Residenz und die Tausende von Vergnügungen im Freien mit obligatem Strauß, Männergesang, oder Blondin noch so viel Zerstreuung: der Wiener freut sich doch immer wieder, wenn sein Burgtheater von Neuem in Thätigkeit tritt. Er freut sich dessen doppelt: für sich und für die Andern. Er kann die Schaar von Fremden, welche gerade im Sommer mittelst Vergnügungs- und anderer Züge die Residenz besuchen, mit stolzer Befriedigung „in die Burg“ führen, denn er weiß, daß ihnen diese Bühne Achtung, Anerkennung, ja oft Bewunderung abzwingen wird.

Und der Wiener hat Recht, sein Burgtheater zu lieben und mit Stolz davon zu sprechen, denn es leistet unter der intelligenten und energischen Leitung seines artistischen Direktors überhaupt Gutes und im Vergleich mit den andern Bühnen ersten Ranges das Beste. Ein Vorzug des Burgtheaters ist auch, daß es die Saison gleich mit vollzähliger Mannschaft beginnt. Da gibt es keine Nachzügler und bevorzugten Urlauber, die wie an andern Bühnen die freie Entfaltung des Repertoirs hemmen und das Heranziehen mittelmäßiger Gäste nöthig machen. Am 16. August ist jeder auf seinem Posten, und vom Direktor bis zum letzten Statisten geht jeder frohen Muths an die Arbeit; Thätigkeit, Fleiß, Ordnung, Disciplin herrschen da vom ersten Tage der Saison bis zum letzten, und diese guten Eigenschaften sind von bestem Erfolge gekrönt.

Doch damit man uns nicht verdächtige, unsere Feder in die offizielle Tinte getaucht zu haben und Alles unbedingt vortrefflich zu finden, so wollen wir auch einige Schwächen und Fehler unseres Burgtheaters nicht mit Stillschweigen übergehen. Wir könnten uns zwar damit begnügen, auf die unlängst in diesen Blättern gebrachte Uebersicht der verflossenen Saison *) hinzuweisen, allein wir ziehen es vor, Einiges daraus kurz zu wiederholen, einiges Andere hinzuzufügen, und zwar unter der bescheidenen Form frommer Wünsche beim Beginn einer neuen Saison.

Bei der Wahl der Novitäten wünschten wir das im Burgtheater herrschende System etwas modifizirt zu sehen. Es ist beschämend für die Hauptstadt, wenn sie sieht, wie ihre einheimischen Dichter sich nach dem deutschen Auslande wenden müssen, um ihre neuesten Werke zur Aufführung zu bringen. Die Direktion übertreibt dabei den auf sie fallenden Antheil der Verantwortlichkeit; wenn eine Novität von Halm, Mosenthal, Nissel u. A. durchfällt, so wird es Niemandem einfallen, der Direktion einen Vorwurf zu machen, daß sie das Stück gebracht. Namen, die bereits einen solchen Klang in der Dichterwelt erlangt haben, tragen auch alle Folgen eines erlittenen Fiasko selbst. Daß übrigens in dieser Beziehung das Urtheil der artistischen Leitung auch kein unfehlbares ist, be-

*) Siehe Nr. 27, S. 417.

weist unter vielen andern der Vorgang mit Hebbel's „Nibelungen“: nur mit Widerstreben zur Darstellung gebracht, wurde ein vollständiges Fiasko erwartet, und siehe da, der Erfolg war ein glänzender. Ueberhaupt sollte die Direktion bei der leider so geringen Produktion auf dem Felde der dramatischen Literatur etwas weniger vorsichtig zu Werke gehen. Es wäre doch wahrlich lohnender, es mit der vielleicht noch unfertigen Arbeit eines jungen, unbekannten Dichters zu versuchen, als ein farb- und saftloses Werk eines Versemachers aus längst vergangener Zeit, wie „Die Kinder des Königs“ galvanisch beleben zu wollen.

Hinsichtlich der französischen Uebersetzungen hat die Direktion mit „Montjoye“ wieder eine gute Lektion für ihre Saumseligkeit erhalten und wird sie hoffentlich beherzigen. So eine französische Novität verliert ja die Hälfte ihres Reizes, wenn sie erst, nachdem sie auf einer Vorstadtbühne abgespielt, in allen Journalen mehr oder minder verrissen wurde, nachhinkend in das Burgtheater einzieht.

Die Ausstattung war nie die glänzende Seite unseres Burgtheaters. Seit aber vor einigen Jahren die Staatsverwaltung der ohnehin bescheidenen Dotation desselben zwanzig tausend Gulden abzwackte, ist sie geradezu erbärmlich zu nennen. Fadenscheinige Dekorationen, abgewetzte Kostüme, unelegante Ameublements bilden oft einen für die klassische Dichtung oder für die vortreffliche Darstellung durchaus unwürdigen Rahmen. Hier wäre eine Gelegenheit für den neuen Oberstkämmerer, seinen guten Willen, seine Energie und seinen Einfluß geltend zu machen. Wir sind überzeugt, daß es nur einer einfachen, klaren Darlegung des Sachverhaltes bedürfte, um vom Kaiser eine, bei den durch den kleinen Saal bedingten mäßigen Tageseinnahmen, durchaus erforderliche Vermehrung der Dotation zu erhalten, ohne welche das Burgtheater unmöglich allen Forderungen seiner Stellung genügen kann.

Eine neue administrative Maßregel, die an Ungerechtigkeit und Lieblosigkeit ihres Gleichen sucht, können wir nicht mit Stillschweigen übergehen. Es ist die Einstellung der Schauspieler-Freikarten. Dem armen Künstler wird die Freude geraubt, seine Angehörigen oder Freunde während seiner Darstellung im Theater zu wissen. Das ist eine bureaukratische Taktlosigkeit, an welcher, wir sind davon überzeugt, Hr. Laube unschuldig ist, und gegen welche die Betroffenen auf dem Rechtswege protestiren könnten und sollten. Jedes Mitglied des Burgtheaters hat beim Abschluß seines Kontraktes zwei Freikarten zugesichert erhalten für die Abende, wo es beschäftigt ist. Mit welchem Rechte wird ihm nun dieses ohne seine erlangte Verzichtleistung darauf entzogen? Und während man den geplagten Künstlern diese für sie so werthvolle Annehmlichkeit, auf welche sie übrigens ein unbestreitbares Recht haben, entzieht, befinden sich jeden Abend beinahe die Hälfte der gesammten Sitze und eine Unzahl Eintrittskarten in den Händen von Hoflakeien jeder Branche, welche damit ihre Muhmen und Basen versorgen oder einen Privathandel treiben. Auch hierin wäre der Hr. Oberstkämmerer nicht blos berufen, sondern verpflichtet, Ordnung zu machen.

Hoffentlich wird gleich beim Beginn der Saison gegen die in das Parterre zu spät Kommenden streng und konsequent eingeschritten werden. Zur Erleichterung der Durchführung der übrigens bestehenden, aber nicht beachteten Vorschriften verweisen wir auf die in der Uebersicht vorgeschlagene Einrichtung der Sitzbänke.

Schließlich möchten wir noch daran erinnern, daß zur Zeit, als die Stadterweiterung dekretirt wurde, auch von dem Neubau eines Schauspielhauses viel die Rede war. Seitdem sind die Basteimauern bereits gefallen, der Schiller-Platz, auf welchem der neue Kunsttempel projektirt war, ist bereits nivellirt, der Prachtbau des neuen Opernhauses erhebt sich aus der Erde, Hunderte von Zinshäusern sind wie Pilze emporgeschossen, selbst der Platz zu einer zweiten großartigen Kaserne ist bereits ausgesteckt, aber an eine würdige Stätte für das erste deutsche Schauspiel scheint Niemand mehr zu denken. Wie wäre es, wenn auch in dieser Beziehung der Hr. Oberstkämmerer ein Wörtchen fallen ließe?

Man sieht, daß dieser hohe Hofbeamte, ohne sich im mindesten in die Details der administrativen, wie der künstlerischen Leitung der ihm anvertrauten Institute zu mischen, in Details, die er nicht verstehen kann und auch nicht zu verstehen braucht, dennoch einen großen und wichtigen Wirkungskreis finden, und daß seine Thätigkeit eine ebenso weitreichende wie segensreiche sein könnte.

Zur Erinnerung an Joseph Haydn.

v. Br. — Die letzten fünfzehn Jahre bezeichnen bekanntlich eine neue Aera für Wien auf dem Gebiete des öffentlichen musikalischen Lebens, auf welchem es vor dem Jahre 1848 so kahl und dürr aussah, wie fast überall sonst. Niemand wird dieses Zusammenfallen der neuen musikalischen mit der neuen politischen Aera für bloß zufällig halten wollen, vielmehr erscheint nichts natürlicher, als daß, nachdem das starre Eis einmal im Centrum gebrochen war, die Bewegung sich auch wellenförmig nach der Peripherie, ausbreitete. Der früheren Zustände ist Jedermann noch zu lebhaft eingedenk, als daß es eines Hinweises auf dieselben im Einzelnen und einer Parallelisirung mit den gegenwärtigen bedürfte. Zwar möchten wir den Fortschritt, um uns des beliebten Wortes zu bedienen, keinen unbedingten nennen, denn wenn das musikalische Leben Wiens seit der gedachten Periode an Extensität ungemein zugenommen hat, so hat es dagegen an Intensität, wenigstens in den allerletzten Jahren, unverkennbar verloren. Diejenigen, welche noch an jener früheren Periode Antheil genommen haben, wissen, daß es kaum irgendwo ein für Werke der Musik empfänglicheres, entzündbareres Publikum geben konnte, als es das damalige Publikum Wiens war, wenn sich diese Empfänglichkeit und Entzündbarkeit auch freilich auf den Kreis des Gewohnten, durch langen Umgang Vertrauten zu beschränken pflegte, aber auch außerhalb desselben sich zu bethätigen wenig Gelegenheit hatte, und wenn es sich auch für die Produktionen der Virtuosen und der italienischen Konzertoper fast ebenso leicht gewinnen ließ, wie für die großen Werke echter Kunst. Aber die Andacht und Begeisterung, mit welcher in den damaligen philharmonischen und Spirituell-Konzerten die Symphonien Beethoven's aufgenommen wurden, hatte in der That etwas Erhebendes. Diese Empfänglichkeit und Entzündbarkeit hat in den letzten Jahren, wie die Besucher der Hellmesberger'schen Quartette und der philharmonischen Konzerte bezeugen werden, ein wenig abgenommen. Die Erscheinung ist aus gar vielen Gründen zu erklären, von welchen wir nur einige anführen wollen.

Nur der höchsten Kraft ist es gegeben, vielerlei Gegenstände mit gleichem, wahrem Antheil, mit gleicher Liebe, Wärme und Begeisterung zu umfassen, zumal wenn dieser Antheil nicht auf dem Wege natürlicher, gleichmäßig fortschreitender Entwicklung geweckt und ausgebildet, vielmehr in Anspruch genommen wurde, nachdem bereits eine Seite übermäßig auf Kosten aller übrigen entfaltet war. Auf allen Gebieten aber, deren Kultur sich überwiegender auf einen subjektiven, einen Empfindungs-Antheil, als auf einen rein objektiven, Erkenntniß-Antheil gründet, entspricht es einem natürlichen Gesetz, daß mit der wachsenden Extensität eine allmähliche Verminderung der Intensität eintritt. So ist es denn auch sehr natürlich, daß in jenen Zeiten, in welchen sich fast alles öffentliche Kulturleben Wien's auf Musik und Theater konzentrirte, der Antheil an dem, was hier geboten wurde, ein stürmischerer war, als dies gegenwärtig schon deßhalb allein der Fall sein kann, weil der Sinn der Bewohner, von dem Antheil an Staat, Politik und Weltbewegung ganz abgesehen, allmählich auch anderen Kulturgebieten sich zuzuwenden beginnt. Ferner ist nicht zu verkennen, daß jene musikalische Empfänglichkeit und Entzündbarkeit sehr durch die allgemeine Sorglosigkeit und Leichtigkeit des Daseins befördert wurde, welche seither in zunehmender Progression von dem Weichbild unserer Stadt gewichen ist. Sodann ist es überhaupt keinem Menschen möglich, ein Kunstwerk das hundertste Mal mit gleichem Antheil zu hören, wie die ersten Male, und wir lassen vielleicht in unserem ganzen Kunst-, Theater- und Musik-Leben in dieser Hinsicht eine zu geringe Oekonomie walten. Endlich hat die musikalische Bewegung Wiens, wie schon bemerkt, ungemein an Breite zu- und in Folge dessen ganz naturgemäß an einzelnen Punkten an Tiefe abgenommen.

Lange Jahre hindurch war Wien bekanntlich fast ausschließlich dem Kultus seiner drei Heroen: Haydn, Mozart und Beethoven ergeben. Man kann sagen, daß diese Kunst, so wie sie auf dem Boden Wiens erwuchs, auch dem Sinn seiner Bewohner gemäß war; denn die Werke Beethoven's aus dessen letzter Periode, von denen sich dies in keinerlei Weise behaupten ließe, erschienen nur als spärliche Gäste. Der aus den Werken dieser Meister gebildete Damm, in welchem man sich so behaglich eingebettet hatte, und zu welchem selbst Mendelssohn nur spät Zutritt fand, wurde endlich in den letzten fünfzehn Jahren allmählich durchbrochen. Wer sich in der Kunst immer nur im Kreise des seiner ganz individuellen Natur Gemäßen, Korrespondirenden bewegen will, der steigert zwar seine Genußfähigkeit, aber er thut es auf Kosten der Erkenntniß. Aus diesem Kreise also trat man heraus. Man erweckte die mächtigen Geister einer früheren Periode, die beiden großen Meister Seb. Bach und Händel gleichsam aus ihren Gräbern, man zog so manche andere Werke älterer, insbesondere

*

religiöser Kunst an's Licht, man machte sich endlich auch mit den so lange gänzlich ignorirten Schöpfungen des bedeutendsten Tonkünstlers der neueren Zeit, Robert Schumann's, vertraut, für welche sich sogar bald ein lebhafter Enthusiasmus entzündete, man suchte in die Geheimnisse der späteren Werke Beethoven's tiefer einzudringen, man that auch einzelne, obgleich nur spärliche Blicke in das allgemeine Kunstleben der Gegenwart, man brachte es endlich sogar bis zu ganz eigentlich historischen Konzerten, in welchen ausdrücklich das didaktische Interesse vor dem rein künstlerischen vorwalten sollte.

Ueber diesen mannigfachen Bestrebungen aber wird, und zwar, wie aus den Konzertprogrammen zu ersehen ist, nicht blos in Wien, sondern in ganz Deutschland ein Künstler sehr vernachlässigt, dessen Produktionen gleichwohl nach mehr als einer Seite hin nicht hoch genug geschätzt werden können, nämlich Josef Haydn. Es ist zum Erstaunen und durchaus nicht zu billigen, daß z. B. von den symphonischen Werken dieses Meisters so wenig dem Genuß und der Erbauung dargeboten wird. Wir erinnern uns in den letzten zehn Jahren in den Konzerten der Philharmoniker und der Gesellschaft der Musikfreunde deren etwa drei oder vier gehört zu haben, wir wollten aber wohl ein paar Dutzend namhaft machen, welche dieser Ehre ebenso sehr, ja noch mehr würdig wären; denn wie viel des Herrlichen, in seiner Art ganz Unvergleichlichen findet sich in diesen Schöpfungen! Es war eine Zeit lang fast Sitte geworden, von Haydn mit einer gewissen, von dem überlegenen Lächeln der Bildung begleiteten Geringschätzung zu sprechen. Aber man sollte sich davor wohl hüten; denn so lange noch Schönheit und Anmuth und einfache Größe in der Kunst gelten, so lange wird Haydn, in dem Geist, Naivetät und Grazie sich zu so bezauberndem Bunde vereinigt hatten, mit tausendfachem Lob zu preisen sein. Es versteht sich, daß wir nicht Alles bewunderungswürdig finden, was Haydn geschrieben hat; er theilt auf das redlichste mit Mozart einen gewissen Schlendrian, der ihn mit der größten Unbefangenheit, ja Selbstgefälligkeit das Nichtigste, Unbedeutendste des Niederschreibens werth halten läßt, als ob es, wie Anderes, Eingebungen des heiligen Geistes wären. Aber wenn man zu unterscheiden und zu wählen versteht, so wird man leicht aus seinen zahllosen Produktionen einen köstlichen Schatz von lauterstem Golde sammeln und sich zu dauerndem Genuß aufstellen können. Wenn man das Heroische, Gewaltige, Mächtige, ja Uebermächtige feiert, wie es die Heroen der Kunst hervorgebracht haben, so soll man darum doch ja nicht versäumen, auch der reinen Schönheit, den Grazien zu opfern, da beides in der Totalität der menschlichen Natur liegt und sie allein im Gleichgewicht erhält. Es ist freilich nicht zu verwundern, wenn in einer Zeit voll Aufregung und tausendfacher Bedrängniß der Sinn für letzteres geschwächt und abgestumpft wird und man auch in der Kunst die Aufregung der Leidenschaft mehr sucht und höher schätzt, als das ruhige Walten harmonischer Kräfte; man hat aber nur um so mehr Ursache, jenen wenigstens äußerlich zu nähren, damit er innerlich nicht ganz erlösche, denn die Mißachtung der reinen Form und ihrer Schönheit in der Kunst ist immer der erste Schritt zur Barbarei. Wir wagen es aber auszusprechen, daß wir Haydn in seinen Instrumentalkompositionen vielfach sogar über Mozart stellen: er ist ursprünglicher, mannigfaltiger, er überläßt sich nicht leicht so ganz der Routine, wie man dies bei Mozart so häufig bemerkt, er ist geistreicher und in der Fülle origineller, genialer Züge, die uns auch aus den gehaltensten seiner Werke überall entgegenblitzen, unerschöpflich, wie es denn auch nicht zu verwundern ist, wenn er in einzelnen Theilen seiner Kunst Mozart überbot, da ihm das Schicksal beinahe ein halbes Jahrhundert länger gönnte, um sie zu entwickeln und nach allen Seiten auszubilden, und da ihn sein ruhigeres Temperament und seine festere Lebensstellung seine Werke mit minderer Hast und sorgfältigerem Fleiße ausarbeiten ließen.

Gutzkow als Dramatiker.

Von A. Dulk.

V. *)

„Richard Savage, oder: Der Sohn einer Mutter", Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Nachdem wir mit dem letztbehandelten Lustspiel bereits einen unwillkürlichen Uebergang zum Trauerspiel gemacht hatten, insofern „die Schule der Reichen" sich als eine direkte Mischung aus beiden Kategorien erwies, beginnen wir die Reihe der Trauerspiele mit derjenigen vor einem Vierteljahrhundert erschienenen dramatischen Arbeit Gutzkow's, welche zuerst die Runde über die Bühnen machte und zugleich das erste deutsche Literaturdrama war, mit „Richard Savage". Man kann

*) Vergl. Jahrg. 1863, Nr. 41, S. 646

sagen, daß in diesem frühen Drama Gutzkow's schon wie in nuce sich Idealität und Unmacht, die unendliche Richtung und die endliche Beschränktheit der Gutzkow'schen Muse an einander gefesselt offenbaren, in demselben Verhältnisse, das sich in der Gesammterscheinung seiner dramatischen Werke ausbreitet, und wie ungleich immer auf einzelne Dramen vertheilt, doch sich als Gesammtwirkung geltend machen dürfte. Es ist wie eine Schlacht mit nachruhmswerthen Heldenthaten und glänzenden Einzelsiegen, welche aber durch falsche und uneinheitliche Verwendung der Einzelkräfte verloren ging.

Welch eine Fülle von Gemüth, welcher Reichthum von Seelenstimmungen, welch' ein Aufwand von Poesie ist nicht in der Schilderung dieses jungen Dichters! Nicht nur, daß diese lyrischen Ergüsse zu den bewegtesten und beredtesten Eingebungen der Gutzkow'schen Muse gehören; es ist auch eine Frische des Kolorits darin, eine Unmittelbarkeit und ich möchte sagen naive Aufrichtigkeit der Empfindung, der wir in den spätern Stücken nicht gleicherweise begegnen. Und doch: haben wir bei allem Rührenden und poetisch Ergreifenden in diesem Richard einen wirklichen Menschen vor uns, einen wie immer dichterisch absonderlichen, doch von der Konsequenz der Natur getragenen Charakter? Bemühen wir uns, durch das Labyrinth von Erregungen oder vielmehr von Ausbrüchen hindurch den leitenden Faden, den Grundgedanken des Charakters zu finden!

Richard's reizbares und poetisches Gemüth ist seit dem Eintritt der Handlung von einer einzigen Idee in Anspruch genommen und gänzlich beherrscht, es ist die Idee einer Mutter, d. h. der Gedanke, jetzt endlich durch Ausweis der Kirchenbücher eine vornehme Mutter zu besitzen — eine Idee, die ihn seit der Kindheit, auch unter dem Drucke der ärmlichsten Erziehung, nicht verlassen hatte, und die eben jetzt in das Stadium der hoffnungsreichsten Erfüllung getreten ist. Aber ist in dieser unendlichen Erregung, von der wir ihn ergriffen sehen, nun wirklich, wie wir zuerst annehmen und wie er es so oft ausspricht, Bedürfniß und Sehnsucht nach Mutterliebe die leitende Idee? — Die Gewißheit, seine Mutter zu finden, bringt eine Art „sittlicher Verklärung" über ihn, welche Verklärung jedoch einfach in der Annahme einer noblen Haltung, eines streng aristokratischen Lebenswandels besteht. Das Verlangen, die Aufregung sich der Mutter vorzustellen, ihr „wenn auch nur in der Einsamkeit ihres verborgensten Gemaches" den Sohn wieder zu geben, macht ihn, wie er sagt, zum „Kleiderschrank", indem sie seinen „Kopf ganz mit Gegenständen der Garderobe anfüllt". Zwar ist sein Gedanke dabei nur dieser, „sie nicht in der Harmlosigkeit ihres Daseins durch den Anblick von Jammer zu stören", denn nichts erschien ihm von jeher „schändlicher"; doch wirkt dieser Gedanke in ihm so mächtig und großartig, daß er sich — Kredit auf ihren Namen (!) verschafft, daß er „die Kleidermagazine der Stadt auskauft", eine „glanzvolle Wohnung" bezieht, sich Wagen und Pferde anschafft u. s. w. In der That, muß uns nicht eine so weit getriebene Zartheit gegen eine geliebte Mutter mindestens oberflächlich, eine so im Aeußern lebende Zärtlichkeit phantastisch, die Betheiligung des Herzens an ihnen gering, die des Ehrgeizes oder der Eitelkeit nur allzumächtig erscheinen? Ich meine, eine wahrhaft vom Herzen ausgehende Liebe hätte Vertrauen zum Herzen gehabt, und eher Gefallen an der Niedrigkeit und Armuth des eigenen Ichs, oder vielmehr noch an der Wahrheit, statt an dem falschen Reichthume und Glanze gefunden, mit dem Richard sich zu schmücken eilt! Ein demüthiges, hingegebenes Herz, wie es diesem Richard von den Lippen träufelt, würde sich nur an die nothwendig gebotene äußerliche Form des Anstandes gehalten haben, denn es wäre ihm süßer gewesen, allen Glanz, alle Erhöhung erst der Liebe schulden zu wollen. Eine großherzige Mutter aber — und ihres großen Herzens fühlt er sich sicher, schon weil sie ihn gebar, sagt er — konnte unmöglich von dem Anblicke seiner Armuth so unwürdig gestört, sondern mußte gerührt werden, konnte sich nicht abgestoßen, nur beglückt fühlen, wenn es ihr gegeben war, aus dem Kinde zum zweiten Mal ihr Geschöpf, aus seiner Rettung und Erhebung ihre That machen zu können!

Doch dem armen Richard gelingt auch trotz alles äußeren Glanzes der Sturm auf das Mutterherz nicht — und der Zuschauer war darauf nur allzusehr vorbereitet. Denn Lady Macclesfield, auf deren Namen ihn seine Nachforschungen geführt hatten, lebt in Saus und Braus als eine der ersten Koketten im glänzendsten Gewühle der Welthauptstadt, und Richard's Freunde haben ihn genügend darauf hingewiesen, wie er nach ihrem Naturell ihr als Liebhaber willkommener sein dürfte, denn als Sohn, und wie schwer auch die Aufdeckung einer Jugendsünde — denn einer solchen verdankt er das Leben — sie beleidigen, ja in ihren Zirkeln sie kompromittiren und verletzen würde. Wirklich stößt die Mutter ihn ungläubig mit Schreck und Leidenschaft von sich: allein dies vernichtet Richard's — Liebe nicht. Im Gegentheil, es spornt ihn an, sich die Mutter zu erringen und die Mißverständnisse, die allein ihn von ihr trennen, zu

beseitigen; denn sein Vertrauen auf sie bleibt, wie seine Liebe, völlig unerschüttert. Er fährt also fort — auf ihren Namen Schulden zu machen, und auch das von seinen Freunden ihm zufließende Geld ausschließlich zu benutzen, um glänzende Gesellschaften zu geben, mit vier Pferden hundert Mal des Tages an ihrem Hause vorüber zu fahren, ihre Dienerschaft zu bestechen, ihr heimlich Ueberraschungen zu bereiten u. s. w. Und hiebei hat er stets die zarte Absicht, auf den Ehrgeiz der stolzen Frau zu wirken; er will von sich reden machen und durch den Glanz, mit dem die Gesellschaft ihn krönt, die geliebte Mutter zur Anerkennung des Sohnes hinführen.

Nun verdient es aber bemerkt zu werden, daß ein Sohn, der sich an den Ehrgeiz einer Mutter wendet, weil ihr das Herz fehlt, nicht mehr jene zarte Liebe sucht, an welche er zu glauben fortwährend vorgibt, sondern die Wirkung und Verwirklichung des Ehrgeizes sucht, die Anerkennung — was denn freilich auch unwiderleglich aus all' seinem Handeln hervorgeht. Erst später entschlüpft ihm trotz aller Vorsicht (des Autors) eine passendere Bezeichnung dieser „Liebe", indem er sich gesteht, daß, wenn er je auf den „Stolz", ihr Sohn zu sein verzichtete — was er übrigens auch dann, nach ihrer Erniedrigung, nicht thut — dies geschehen würde, um ihr den Sieg, und den (bereits vernichteten!) guten Ruf menschlicher Empfindungen in der Gesellschaft zu lassen... Wie einfach unmöglich sind solche Gedanken für die wahre Liebe!

Was sollen wir unter solchen Umständen von der Verliebtheit des Herzens denken, mit der er Tag und Nacht vor den Thüren von Lady Macclesfield's Palais sich aufhält, nach den Fenstern blickt, für die kleinste Nachricht (über ihren Kopfputz z. B.) Hände voll Gold austheilt, seine Werke ihr schickt, oder fast mit Aufopferung des Lebens sich ihren Pferden in den Weg wirft, um ihr einen Blumenstrauß zu überreichen? Denn dieser selbe Sohn macht seine Mutter geflissentlich und in ausgesuchter Weise zum Stadtgespräche, begeht Excentritäten, um sie zu einer Anerkennung, durch die sie entehrt zu werden glaubt, durch die Gewalt der öffentlichen Meinung zu zwingen, und setzt seine Absicht wenigstens so weit durch, daß diese theure, verehrte und stets von ihm entschuldigte Frau aus ihren glänzenden Zirkeln vertrieben wird, ein Gegenstand des Unwillens, des Spottes, der öffentlichen Beschimpfung, er selbst aber — auf Kosten dieser Mutter — eine reiche, glänzende und allgemeine Theilnahme in der Gesellschaft sich erringt! Wahrlich, worin unterscheidet sich dieser Richard Savage von jenem historischen, der, mit unnatürlichem Haß von der Mutter verfolgt, diese in seinem Gedichte „The Bastard" vor ganz England an den Pranger stellte und sie aus der Gesellschaft vertrieb? In Nichts, als in den idealischen, unmöglichen Motiven! Denn eine so hinschmelzende zärtliche Liebe, wie diejenige, an welche wir hiebei glauben sollen, wäre wahrlich nach der ersten schmerzlichen Zurückweisung stumm geblieben, leidend, aber ergeben; ihr erstes Gefühl wäre die Scham gewesen, ihr zweites die Milderung der Handlungsweise der Mutter, aus den wirklich außerordentlichen Schwierigkeiten ihrer Stellung und aus den Leiden einer dunklen Jugend hergeleitet; in welcher Weise immer aber ein so zartes Herz, wie Richard es im Munde führt, beschämt und stolz zugleich vor der Mutter aufgetreten wäre, jedenfalls hätte es den einen festen Vorsatz gefaßt, die Mutter vor der Welt zu schonen, von aller öffentlichen Forderung zurückzutreten, und anderen, innerlicher wirkenden Mächten das Werk der Anerkennung zu überlassen.

Freilich ist dieser Weg der schmalste, und es steht uns vielleicht nicht zu, ein so tief ergreifbares Herz von unserem Helden zu verlangen: er selbst aber, Richard, ist es, der den Anspruch hierauf laut und oft genug erhebt; denn dies eben ist der Grundzug und die Grundstimmung des ganzen Charakters. Wie seine Jugend, weil die Mutter ihr fehlte, eine „duftlose Blume", sein Herz eine „wehmüthige Einöde" war, so geht ihm jetzt in dem Finden der Mutter ein ganz neues Leben auf „wie ein Erwachen", „der Schlüssel, der zu den verworrenen Noten seines Daseins fehlte", ist nun gefunden. Nun erst — obwohl er bereits als Dichter sich berühmt gemacht, den „Overbury" und andere Dramen geschrieben hat — nun erst entdeckt er, „daß Alles einen Schatten werfen muß, jedem Ton ein Echo nachklingt, jedes Verhältniß des Daseins sein Gesetz und seine Schönheit hat". Und den hier angedeuteten Charakter des ersten vollen Erwachens der Geschlechtsliebe, die innere Neuschöpfung des Menschen, die also, wenn irgend etwas, tiefste Erregung des Herzens voraussetzt — erhebt Gutzkow noch ausdrücklicher zum Charakter der Begegnung Richards mit dem gefundenen Ideale seiner Mutter. „Das Geschlecht", sagt Richard, „das die eine Hälfte des Weltlebens ausmacht", sei ihm aufgegangen in der endlich gefundenen Mutter — während, wohl zu beachten, dasselbe „Geschlecht" in der jungen schönen Miß Ellen, die nicht nur menschlich gut und rein, sondern auch Künstlerin und schwärmerisch in ihn verliebt ist, ihm nicht aufgegangen war und keine Macht über ihn gehabt hatte! Allzuviel ist jedenfalls

ungesund, um so mehr hier, als diese radikale Wirkung nicht einmal von der Persönlichkeit, sondern nur mehr von dem aufgespürten Namen der Lady Macclesfield hervorgebracht wird, der er noch nicht gegenübergetreten und von deren persönlichen Eigenschaften er auch nirgends besonders erbaut ist.

So klingen denn die häufigen Apostrophen, in denen der Sohn von der hartherzigen Mutter wie von einer glücklichen Geliebten redet — um ihretwillen z. B. werden in seiner „Dichtung die Redeblumen würziger duften, die Gleichnisse treffender, die Bilder ähnlicher werden u. s. w." — nothwendig unnatürlich, die Thaten seiner Zärtlichkeit gemacht und einstudirt. Trotz derselben übernimmt er es ja bewußt — auf Tyrconnel's Aufforderung — „gegen die Intriguen" seiner Mutter öffentlich aufzutreten und eine „schwindelnde Leiter" des Erfolges zu besteigen; auf diesen Kampf mit ihr verzichtet er, wie schon erwähnt, selbst nicht nach ihrer Erniedrigung, und erst unter ihrem Fluche hält er an. Er hat den Sturm der öffentlichen Meinung gegen die Mutter unermüdlich heraufbeschworen, aber als dieser Sturm, im Theater, ausbricht, als endlich die vielersehnte Krone, die seine Mutter stolz auf ihn machen sollte, ihm zu Theil wird: da weist er aus edelster Zärtlichkeit gegen die geliebte Mutter Alles zurück und weiß dem Publikum nur mit edelmüthigen Vorwürfen zu danken. „England! kann mich eine Krone beglücken, deren Perlen die Thränen eines Weibes sind?" ruft er dem versammelten Theaterpublikum zu, wie denn überhaupt in dieser Situation und Rede die Unnatürlichkeit und Unmöglichkeit von Richard's Charakter gipfelt. „Versöhne uns!" ruft er, aber das Unheil für die Mutter fühlt er nicht oder es reut ihn nicht. Auch später versichert er uns, sie selbst, die Mutter, habe das provocirt, „nicht was sie mir thut, schmerzt mich (?), sondern daß sie es thut, daß sie sich freiwillig (!) den scharfen Zungen der Verleumdung preisgibt". Diese „Freiwilligkeit" bestand, wie erwähnt, darin, daß sie seinen unerhörten öffentlichen Angriffen ein hartnäckiges Ignoriren entgegensetzte — eine Haltung übrigens, die sowohl durch das positive Schweigen jeder Naturstimme in ihr und durch glühenden Haß gegen Richard's treulosen Vater, als auch, wie sich ausweist, durch den Schwur ihrer leiblichen Mutter auf dem Todtenbette (!), daß Richard gestorben sei, später bedeutend veredelt und fast gerechtfertigt wird. Wie wenig logisch, wie oberflächlich überhaupt Richard's Bewußtsein ist, beweist der Umstand, daß er bei alledem auch einmal den edelmüthigen Ausruf thut: „Sie sagen, Du trügest die Schuld meines Schicksals, während ich doch nur die Schuld des Deinigen trage!" und zwar ruft er dies unmittelbar vor jener Beschuldigung, daß die Mutter freiwillig die Ungewitter heraufbeschworen habe! Unter solchen Umständen beantwortet sich die Eingangsfrage, ob in jenem Suchen nach einer Mutter, welches Richard's ganze Seele malt, in Wahrheit das Bedürfniß nach Mutterliebe geschildert sei, unschwer von selbst. In jener Idee wuchern offenbar auf unverträgliche, unmögliche Weise zwei sehr verschiedene Triebe hart neben einander — oder eigentlich nur der eine wuchert, und der andere gibt sich das Ansehen, mit ihm gleichen Schritt zu halten. Der wuchernde Trieb ist der Ehrgeiz, die Sucht nach Rang, Ehre, Ruhm, die sich in ihrer Unmacht auch als Eitelkeit und Selbstbewunderung deutlich genug kundgibt — sie wirkt und schafft Leben, bekennt es aber nicht; der andere, nur phantastische oder schönthuende Trieb ist die Zärtlichkeit, der Liebesdrang, er bekennt, was man irgend Liebendes mit Worten zusammenbringen kann, aber die Thaten der Liebe wirkt er nicht; und so wird die Großherzigkeit, die Würde, ja das Interesse des Charakters auf mehr oder minder hohle Worte beschränkt.

Konsequenter und mit Feinheit ist die Mutter gezeichnet; auch die innere Wandlung unter dem Uebermaße äußern Druckes ist, obgleich der Fluch im Kulminationspunkte nicht rein und dem Charakter gemäß, vielmehr nur ironisch herauskommt, wirklich dramatisch, d. h. von eingreifender Wahrheit, welche Wahrheit wir ebenso für Richard seit der durch diese Kulmination gegebenen Peripetie, für die absteigende Entwickelung seines Schicksals also, vollkommen anerkennen. Die gleichmäßigere Haltung der Mutter am Schlusse in der neuen Bearbeitung ist jedenfalls eine Verbesserung gegenüber der im früheren Schlusse noch hervorbrechenden Liebe.

Solcher Verbesserungen enthält die neue Ausgabe noch mehrere in Bezug auf die Nebenfiguren der Handlung. Wenn z. B. früher die beiden Liebhaber der Dame auf eine rein gemüthliche Aufforderung des dritten früheren Liebhabers sich ohne Weiteres zu einem perfiden Streiche und moralischen Todtschlage an Lady Macclesfield verstehen, als zu einem „Spaß", so hört in solchen Ideenkreisen offenbar die Grenze zwischen Rohheit und Begriffen von Ehre auf. Allein auch in der jetzigen Gestalt erscheinen die Verhältnisse sowohl wie die Umgangsformen dieser hohen Aristokratie keineswegs glaublich genug. Recht theatermäßig erfunden nimmt

sich z. B., trotz des beigesetzten „authentisch" Steele's, die Ausstattung Savage's im vierten Aktschlusse aus: die zwei Landhäuser, verschiedene Züge der ausgesuchtesten Pferde mit eigens in Paris bestellten Kutschen, der bis in den Palast Tyrconnels aus dem Kerker gelegte Teppich u. s. w.; recht unmöglich dagegen tritt das lächerliche, von den zwei Lords gegenüber Lady Macclesfield vollzogene Liebesengagement auf und die Schulknabenscene (IV. 2), in welcher Lord Tyrconnel sie hierüber katechisirt. Ueberhaupt gelingt dem Autor meist nur statt des geistreichen Tones der vornehmen Gesellschaft ein geistreicher Literatenton. Selbst die Maskenscene (IV. 7) leidet u. a. an Hypertrophie der Derbheit, so prächtig und geistreich die Einfälle sind. In solchen geistreichen Aphorismen aber ist unser Autor ausgezeichnet, und daß ihm auch aphoristische Charakterschilderungen vortrefflich gelingen, bezeugen hier die zwei in wenigen Dialogen oder Monologen sehr interessant und bedeutend sich darstellenden Freunde Richard's, der Literat Steele und Lord Tyrconnel. Eine Fülle von geistreichen Charakterzügen ist belebend und blendend über das Drama ausgestreut, die Handlung, obwohl nach einigen Aktschlüssen das Interesse vorübergehend erlischt, ist beweglich fortschreitend und durch doppelte Schicksalsumkehrungen des Helden belebt, der Charakter dieses letzteren selbst mit den mächtigsten Motiven der Sympathie ausgestattet — es fehlt nur Eines, nur dasjenige, was im strengsten Sinne das „Kunstwerk" macht: der Einklang der Theile, die innere Wahrheit. Der Schein innerer Glaubwürdigkeit ist schon hier so sorgsam, mit so blendender Kunst hervorgebracht, daß „Richard Savage" darin kaum von irgend einem folgenden Drama übertroffen wird. Aber vergänglich wie die Farben, mit denen die Alten ihre Marmorsäulen verlebendigten, fällt dieser Schein, der leicht für die Dauer das Auge gefangen nimmt, von der Oberfläche sich ablösend zu Boden unter dem ruhigen vertiefenden Hinschauen der Kritik — für welchen Akt freilich ein Publikum, wie es sich der Verfasser bei der „Schule der Reichen" wünschte, nicht gemacht wäre!

Der Vorwurf des Dramas war: mit einer ausnahmsweisen Befähigung zur Liebe eine ausnahmsweise Berechtigunng zum Unglücke zu verbinden zum Zwecke höchster Rührung und tragischen Mitleidens. Der kindisch-phantastische Dichterjüngling, der großherzig sich selbst anklagende, edelmüthig sich selbst opfernde, grausam geopferte Richard, dieses Engelsherz an Liebe, Güte und rührender Treue, das von hartem Schicksal erfaßt, ja bestimmt ward, seit der Geburt zu verschmachten unter dem Fluche von Mutterlosigkeit, — dieser Richard Savage ist es, der die Illustration sein soll zu der Schlußmoral des Drama's in Steele's Mund: „O spränge doch die Fessel jedes Vorurtheils, daß mit dem vollern Athemzuge der Brust die Herzen muthiger zu schlagen wagten und nicht im Getümmel der Welt mit ihrer kalten Bildung und ihren sklavischen Gesetzen auch die Stimme der Natur dem mahnenden Gefühl die Antwort versagte! Glaubt dem Gott, der aus euerem Innern spricht!" Aber mit diesem Speck fängt man keine Mäuse. Nicht das kalte, von sklavischen Gesetzen und Vorurtheilen geblendete Mutterherz ist die Quelle des Verderbens für Richard — denn ich habe oben gezeigt, wie bei einem Herzen, das die nur auf den Lippen Richards schwebende Liebe lebendig als That besessen hätte, ein solcher Schicksalsgang unmöglich war, wie aber Richard keineswegs seiner Liebe das ganze Leben, den „Stolz der Armuth", die „Entsagung eines freien Geistes" u. s. w. zum Opfer gebracht hat —: sondern zum Verderben wird für Richard die Selbstsucht der Eitelkeit und des Ehrgeizes, die ihn rücksichtslos und verderblich durch's Leben gehen läßt. Darum nur, weil dieser Kern (der Selbstsucht) in Richard gebrochen wird durch die im Fluche der Mutter sich aussprechende Unmöglichkeit der Anerkennung, darum nur geht er mit der innern Umkehr vor diesem Fluche auch folgerichtig und ergreifend, echt tragisch, zu Grunde. Der Urlebensquell, die Selbstthätigkeit, kann nur deshalb nicht mehr aufgeregt werden und den Menschen zum Leben erneuen, weil die ganze Kraft, der Zweck des Lebens selbst, hier gebrochen ist; „Elend und Armuth", welche jenen Harry in der „Schule der Reichen" noch erwecken konnten, weil sie den Lebensquell der Arbeit zum reineren wahreren Ziele hin in Fluß brachten, müssen folgerichtig hier vernichtend wirken. „Die Stürme, unter denen ich auf freiem Felde schlief, löschten die Flamme aus". Und trotz tiefpoetischer Bilder und Gedanken, wie die eben angeführten oder sonst vielfach in den Reflexionen Savage's enthaltenen Stellen („Heilige Nacht, in deinen Schatten birgt sich die selige Hoffnung, daß ein Tag kommen muß, wo die Menschen sich durchschauen wie mit krystallenen Leibern und jede List, jede Lüge, jede Gewalt auf der Zunge und dem Herzen wie Schaum zerrinnt!") — trotz aller einzelnen Schönheiten sinkt mit dem Zerfallen dieses idealen Richard's als einer blos kunstvollen Hülle ohne die Lebenskraft der Wahrheit zugleich das eigentlich ergreifende Moment, die innerliche

Kraft des Drama's in sich selbst zusammen! Nicht „das Maß der Kindlichkeit des Helden", wie das Nachwort des Autors sagt, sondern das Maß dieser innern Unwahrheit ist es, was der heutige Realismus nicht mehr ertragen kann.

Der Erwähnung werth ist es, daß man bei diesem Stücke, theils um einen hohen Adel vor der dichterischen Fiktion eines unehelichen Liebesverhältnisses in Schutz zu nehmen, und theils um Liebhaberinnen trotz ihrer Annäherung an das ältere Fach mit der Fiktion eines so großen Sohnes zu verschonen, sich die unsinnige Aenderung erlaubte, den „Sohn einer Mutter" mutterlos bleiben und nur durch eine fixe Idee der Lady Macclesfield sich aufdringen zu lassen. Der Eindruck, den unter diesen Umständen die Entwickelung des fünften Aktes gemacht haben muß, mag kein beneidenswerth künstlerischer gewesen sein, und finden wir den Ausdruck „peinlich", mit dem der Herr Verfasser diese Violation bezeichnet, sehr mäßig gegriffen.

Musikalische Literatur.

Heinrich Bellermann, der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition. Mit musikalischen Beilagen und 4 lithographischen Tafeln in Farbendruck. Berlin, Verlag von Julius Springer, 1862, XVIII und 367 S.

Besprochen von **Oscar Paul**.

Der Verfasser dieses Werkes hat sich bereits durch die früher erschienene Abhandlung über „Mensuralnoten des 15. und 16. Jahrhunderts" als einen Musikgelehrten gezeigt, dessen Begabung und gründlicher Fleiß ein Erzeugniß zur Reife gedeihen ließ, welches ihm sicherlich die allgemeine Achtung der Kenner verschaffen mußte. Schon der Vater desselben, Friedrich Bellermann, ein Philologe ersten Ranges, ist als Schriftsteller über ältere, namentlich über griechische Musik wohl den meisten denkenden Musikern bekannt geworden, da die „Tonleitern und Musiknoten der Griechen," die „Hymnen des Dionysios und Mesomedes," der „Anonymos" etc. Untersuchungen enthalten, wie sie sonst weder Deutsche, noch Engländer und Franzosen aufweisen können. Daß der Sohn einer solchen Autorität sich wiederum auf dem bezeichneten Gebiete der Musikgeschichte, welches noch mehr in unsere musikalische Praxis eingreift, ja der Grundstein derselben ist, zu einer so beachtungswerthen Höhe emporgeschwungen hat, muß von allen mit wahrem Ernste der Kunst und Wissenschaft Zugewandten freudig begrüßt und anerkannt werden. — Wenden wir uns nun zu dem vorliegenden Werke und untersuchen wir, ob Heinrich Bellermann auf seiner ehrenvollen Bahn fortgeschritten und von ihm in noch reiferer Kraft durch die Abhandlung über den Kontrapunkt eine „fühlbare Lücke" ausgefüllt worden ist. Denn „so viel und so vielerlei auch heutzutage komponirt wird," wie der Verfasser im Vorworte richtig bemerkt, „so selten ist es doch, daß in diesem wichtigsten Zweige der musikalischen Kompositionstechnik, in der Stimmführung, die nöthigen Vorstudien gemacht sind, — ja, wir besitzen nicht einmal ein Werk aus der neueren Zeit, das hierin den nöthigen Unterricht ertheilt." Gewiß besitzen wir auch in neuerer Zeit kein solches, den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechendes Werk; denn die verdienstlichen Arbeiten des geschätzten Kontrapunktisten Simon Sechter in Wien enthalten mehr eine Zusammenstellung praktischer Beispiele mit den dazu gehörigen klar gefaßten Regeln, als eine wissenschaftliche Begründung und gesetzmäßige Entwickelung derselben. Seine Unterweisungen zeigen sich nicht auf historischem Grunde, sondern aus einer obwohl reichen, doch nur praktischen Erfahrung erwachsen, welche die Erkenntniß der historischen Fortschritte und deren Gesetze nimmermehr ersetzen kann, da durch letztere der Gang der Studien, welchen ein angehender Komponist durchzumachen hat, naturgemäß beschrieben wird, hingegen durch jene nur die Abstraktion der Regeln und ihrer Ausnahmen in einer subjektiv geordneten Zusammenstellung zu ermöglichen ist. Daß den objektiven Grund für eine Lehre des Kontrapunktes nur die Erkenntniß historischer Resultate liefern könne, erfaßte H. Bellermann richtig, und demgemäß hält er es auch für „die Pflicht eines wahren Künstlers, die Geschichte seiner Kunst zu studiren und ihre Werke, vor allen Dingen die der früheren Zeiten, kennen zu lernen." Leider wird diese Pflicht von den Musikern der Gegenwart selten erfüllt; im Gegentheil werden von ihnen „die Werke früherer Zeiten als antiquirt" hochmüthig verworfen und „einem überwundenen Standpunkte zugezählt." Daher finden wir auch so selten Meister in der Stimmführung, wogegen man früher sein Hauptaugenmerk darauf richtete. Bellermann geht noch weiter als wir, indem er sagt, „daß schon seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts und weit mehr noch in der neuesten Zeit in dem wich-

tigsten Theile der Kompositionstechnik, nämlich in der Stimmführung, Rückschritte gemacht seien.“ Wir meinen doch, dies sei zu viel gesagt; denn Vater Haydn, Mozart und Beethoven, drei Geister, welche das 18. Jahrhundert hervorbrachte, haben in der Stimmführung im weiteren Sinne so viel geleistet, daß von Rückschritten keine Rede sein kann. Der Verfasser scheint speziell nur den a-cappella-Gesang zu meinen, da er später auf Seite IX angibt, daß die Blüthe desselben das 16. Jahrhundert sei. „Hauptsächlich,“ sagt Bellermann, „war es aber das gewaltige Genie und der tiefe künstlerische Sinn eines Palestrina und Orlandus Lassus, wodurch der reine a-cappella-Gesang zu jener bewunderungswürdigen Klassizität emporgehoben wurde. Mit Recht haben nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch Spätere die unerschöpfliche Erfindungskraft dieser beiden Männer gepriesen; in ihren Werken herrscht ein Ebenmaß der Form und vor allem ein Fluß in dem Gesange einer jeden einzelnen Stimme, wie wir ihn von keinem Späteren übertroffen und nur von Wenigen erreicht sehen. Die Meisterwerke Seb. Bach's und Händel's zeigen allerdings eine ebenso sichere und vielleicht noch ausgebildetere Hand im Kontrapunkte, als ihre Vorfahren im 16. Jahrhundert, sie brauchten aber nicht mit einer solchen Sorgfalt als jene zu Werke zu gehen, weil alle ihre Chorkompositionen auf eine instrumentale Grundlage berechnet sind. Die Alten schrieben aber nur für reine Singstimmen und hatten deßhalb schon der Intonation wegen sich in viel engeren Grenzen zu halten. An diese Zeit müssen wir daher das Studium der Stimmführung anknüpfen und müssen nach den Regeln und Gesetzen, welche damals galten, unsere Uebungen einrichten. Keineswegs soll hiedurch unsere Musik jene alte Gestalt wieder erhalten; wir sollen nur von ihr annehmen, was wir durch ein Studium unserer heutigen Musik nicht erlernen können. Wir sollen nach einem ebenso fließenden Gesang der einzelnen Stimmen wie die Alten streben, wenn wir auch durch die heutige Zeit berechtigt sind, über die engen Schranken ihrer Regeln hinauszugehen, wenn uns auch andere Ideen zu unsern Kunstwerken begeistern, als damals.“

Diesen Standpunkt nimmt der Verfasser ein, weßhalb er auch hauptsächlich den Gradus ad Parnassum von Joseph Fux als Unterlage für sein eigenes Werk in Bezug auf die praktischen Uebungen im Kontrapunkt benützt hat, was er auf Seite XV gewissenhaft angibt und dabei die Werke von Kirnberger, Cherubini, Dehn, Albrechtsberger ꝛc. in kurzen, aber schlagenden Worten charakterisirt.

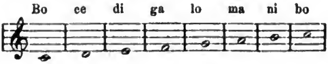
Der Inhalt des Werkes besteht nun in einer Einleitung und in der eigentlichen Lehre vom Kontrapunkte. Erstere enthält auf 56 Seiten vielleicht ebensoviel Wörter als letztere, obgleich diese durch die Reichhaltigkeit der Beispiele und Aufgaben mehr als das Fünffache jener Seitenzahl aufweist. Da „eine weitläufige Behandlung der gesammten mathematischen Klanglehre, womit die meisten alten Lehrbücher beginnen, für unsere Zeit nicht mehr angemessen ist,“ so hat der Verfasser „in der Einleitung statt dessen nur in der Kürze die akustischen Verhältnisse der diatonischen Tonleiter auseinandergesetzt; hieran knüpfen sich einige historische Notizen über die Entwickelung der Notation und über die Kirchentonarten, welche in dieser Weise wohl noch nicht zusammengestellt sind, im Uebrigen aber keine Ansprüche auf Neuheit haben. Sie sollen nur den Schüler auf die Literatur und Geschichte seiner Kunst aufmerksam machen.“ So einverstanden wir nun sind mit den sonst klaren und faßlichen Entwickelungen im ersten Abschnitt („Musikalischer Ton“, „Akustische Verhältnisse.“) über die Naturtöne, die Angaben der Verhältnißzahlen, die Angabe des Dur und Moll enthaltenden diatonischen Klanggeschlechtes im Gegensatz zu Simon Sechter, welcher beide Arten für sich betrachtet und zu ganz merkwürdigen Resultaten gelangt: so haben wir doch eine andere Ansicht über die Definition des „Klanges.“ Der Verfasser sagt: „Wenn man den gemeinschaftlichen Begriff, der den Ausdrücken Klang, Schall, Laut, Ton, Geräusch und ähnlichen zum Grunde liegt, durch einen derselben, z. B. durch Klang bezeichnet, so ist Klang die dem Gehöre vernehmbare Bewegung der Körper.“ Vor allen Dingen kann der Begriff Klang nicht dem Ausdruck Klang zu Grunde liegen, da Klang und Klang identisch sind. Der Ausdruck „Klang“ ist vielmehr die bestimmte Bezeichnung eines Begriffes. Ebenso sind „Schall,“ „Laut,“ „Ton,“ „Geräusch“ selbständige Begriffe, deren Aehnlichkeit in dem gemeinschaftlichen Begriffe des „Hörbaren“ wurzelt. Nach der Beschaffenheit des Hörbaren, d. h. wie man auf Grund desselben eine Menge klarer Vorstellungen zu je einem Begriffe zusammengefaßt hat, ordnen sich jene zu den bestimmten und von einander getrennten Begriffsbezeichnungen. Moriz Hauptmann, auf dessen Schriften „Klang“ und „Temperatur“ in Chrysander's vortrefflichen „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft“ wir besonders verweisen, gibt in seiner „Natur der

Harmonik und der Metrik" folgende erschöpfende Definition: „Wo Klang entstehen soll, wird erfordert: ein elastisches, gespanntes, in sich gleichförmiges Material und dessen erzitternde oder vibrirende Bewegung. Die Theile des Bewegten sind dann abwechselnd in- und außerhalb ihres gleichmäßigen Kohäsionszustandes. Der Augenblick des Uebergehens in diesen Zustand der Gleichheit oder innern Einheit ist das, was sich durch den Sinn des Gehörs als Klang empfinden läßt. Es ist das Werden des in der Ruhe absolut bestehenden, in der elastischen Bewegung abwechselnd aufgehobenen und sich wiederherstellenden Seins. Nicht das In-sich-sein oder todte Verharren in der Ruhe und nicht das Außer-sich-sein in der Bewegung ist klingend, sondern das Zu-sich-kommen. Der Klang ist nur ein Durchgangsmoment aus dem Entstehen in das Vergehen des Zustandes der Einheit. Die schnell aufeinander folgenden Wiederholungen dieses Momentes lassen den Klang als fortklingend erscheinen."

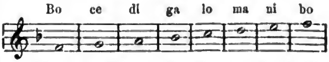
Sonst entwickelt Heinrich Bellermann richtig den musikalischen „Ton" aus dem Klange, was aber leider nach dem Vorhergesagten nicht als nothwendige Konsequenz erscheint. Die Entwickelung der Dur-Skala aus dem natürlichen Dur-Dreiklange, ebenso die Analyse der durch Oktavenversetzung hergestellten natürlichen Moll-Skala oder des diatonischen Klanggeschlechtes, ferner die Gegenüberstellung der griechischen Tonberechnungen zu den modernen sind durchaus bei aller Kürze der Darstellung logisch richtig und für diese Materie von erschöpfendem Inhalte.

Im 2. Abschnitt betrachtet der Verfasser das Wesen der Intervalle und stellt dar, wie oft eine jede Tonentfernung innerhalb der Skala vorkommt. Für den Anfänger ist eine solche Zusammenstellung von großer Wichtigkeit; aber auch dem bereits durchgebildeten Musiker gewährt dieselbe einen klaren Ueberblick, der ihm bei Ertheilung von theoretischem Unterricht eine nicht unbeträchtliche Erleichterung gewähren kann. Darauf geht der Autor zu der „Benennung der Töne" über, in welchem Abschnitt er die allgemeine Annahme anführt, daß die Buchstabenbenennung der einzelnen Töne des diatonischen Klanggeschlechtes A, B, C, D, E, F, G, Gregor dem Großen zugeschrieben würde. Bis jetzt fehlt für diese Annahme, wie der Verfasser ebenfalls meint, jedweder Beweis. Uns sei gestattet anzugeben, daß wir in den Manuscripten des Hucbald aus dem 10., 11. und 12. Jahrh. wohl diese Bezeichnung vorgefunden haben; nirgends ist dabei aber auf Gregor als den Autor verwiesen. Für musikalische Untersuchungen, Regeln und Aussprüche gilt den mittelalterlichen Schriftstellern der aureus „Boethius" als erste Autorität. Dieser gebraucht aber durchaus nur die griechischen Namen der Töne, als: Proslambanomenos, Hypate hypaton etc.; denn die Buchstabenreihe A bis P = A bis ā hat derselbe nur zur bestimmten Unterscheidung der Intervalle und ihrer Verhältnisse angewandt, welches letztere H. Bellermann Seite 18 mit uns übereinstimmend bemerkt. Unser Verfasser gibt ferner eine genaue Unterscheidung der Tonbenennungen bei den verschiedenen Völkern: Engländern, Holländern, Franzosen und Italienern, und führt die schon oft zitirte, dem Paulus Diakonus (730—800) zugeschriebene Sapphische Strophe an, deren Anfangssylben Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La von Italienern und Franzosen zur Bezeichnung der Töne angewandt werden. Die auf jene Strophe komponirte Melodie wird von ihm ebenfalls gewissenhaft nach den Quellen Guido und Gafurius notirt, wozu er noch in einer Anmerkung die abweichenden Melodien und Textveränderungen späterer Schriftsteller erwähnt. Mit den angeführten Sylben wurde, wie bekannt, die Solmisation bewerkstelligt, für welche er die bei Glarean, Gerbert, Forkel &c. aufgezeichnete Tabelle mit Angabe dieser Autoren hinstellt. Hierbei vermissen wir jedoch die Angabe der belgischen Benennung im 16. Jahrhundert, welche den Musikhistorikern neuerer Zeit kaum bekannt zu sein scheint, obgleich sie insofern von historischer Wichtigkeit ist, als sie nicht ein Hexachord, sondern bereits das Octochord umfaßte, und die den Franzosen, welche erst später ihren obengenannten Sylben ein Si hinzufügten, jedenfalls als Muster diente. Insofern bildet auch die mit den belgischen Sylben aufgestellte Scala den schwachen Anfang unseres modernen Tonsystems, was wir aus folgender Gestalt sehen:

Reguläres System.



Transponirtes System.



Sowohl beim Aufwärtssingen als auch beim Abwärtsschreiten in der Skala wurden diese Sylben ganz unverändert beibehalten. Wenn jedoch im regulären

System statt h = ni ein b rotundum gebraucht wurde, so sang man nicht ni, sondern pa. Ebenso geschah es im transponirten System mit der Verwandlung des Tones e = ni in es = pa *). Der Unterschied genannter Systeme wird sich weiter unten bei Entwickelung der Tonarten genauer angeben lassen.

Ferner zeigt Bellermann in einer kurzen Untersuchung, daß der tiefste Ton Γ = G nicht von Guido herrührt, indem aus dessen eigenen Worten hervorgeht, daß bereits vor demselben der Gebrauch des Γ eingeführt gewesen ist. Hierbei zitirt der Verfasser noch einen ihm selbst gehörigen handschriftlichen Traktat aus dem 16. Jahrh., wo es heißt: „Γ—ut praecedit A—re, cum prima sit litera inter septem, ut D—finale διὰ πέντε sub se facere possit.“ Zur genauern historischen Bestimmung bemerken wir, daß dieser Gebrauch von dem tiefsten der Finaltöne, also von d aus, eine reine Quinte abwärts zu singen, also bis zu Γ = G dem tiefsten der „tiefen“ Töne (graves), schon lange vor Guido existirte. Folgende Stelle aus Hucbald, bei Gerbert „scriptores eccles., Tom. I, pag. 153 unverfälscht abgedruckt, liefert für diese Behauptung den Beweis:

Finales seu terminales soni sub se habent unum tetrachordum, quod dicitur Gravium. Supra se autem duo, id est, Superiorum et Excellentium, cum residuis duobus sonis: videlicet quod simplex et legitimus cantus inferius non descendit, quam usque ad sonum quintum a finali suo.	Unterhalb der Final- oder Grenz-Töne liegt nur ein Tetrachord, welches das der tiefen Töne genannt wird. Oberhalb befinden sich aber zwei, nämlich das Tetrachord der höhern und das der höchsten Töne, nebst zwei übrigbleibenden Tönen; weil nämlich der einfache und gesetzmäßige Gesang nicht tiefer herabsteigt, als bis zu dem fünften Tone von seinem Finaltone.

Der Unterschied zwischen der Aufstellung des Klanggeschlechtes bei Hucbald nud Guido liegt demnach darin, daß ersterer nur 4 Tetrachorde und 2 Töne zählt, hingegen letzterer zu den 2 Tönen noch zwei hinzusetzt und somit ein vollständiges fünftes Tetrachord erhält. Das Gesetz des Hucbald für die Anzahl der Töne liegt in folgenden Worten:

*) Vergleiche Calvisius, Exercitatio de initio et progressu Musices, Pag. 121—124.

Sunt omnes XVIII, quout *) videlicet singuli **) extremam suam symphoniam attingant, id est, quindecimum ***) sonum. —	Es sind im Ganzen 18 Töne, damit nämlich die einzelnen (d. h. tiefen Töne) ihre äußerste Symphonie berühren, d. h. den 15. Ton. —

Die tiefen Töne, soni graves, sind G, A, H, C; es sind also deßwegen 18 Töne von G aus geführt, nämlich bis C, damit jeder dieser einzelnen Töne den 15. Ton, d. h. seine 2. Oktave erreiche.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

28. Juli — 10. August: „Jessonda“. — „Der fliegende Holländer“. — „Jotta“. — „Tannhäuser“ (2 Mal). — „Wilhelm Tell“. — „Lucia von Lammermoor“. — „Satanella“. — „Die Stumme von Portici“. — „Lucrezia Borgia“. — „Monte Christo“ (2 Mal). — „Oberon, König der Elfen“. — „Der Postillon von Lonjumeau“. — (Hr. Ferenczi und Frl. Murska als Gäste).

Φ. — Sonderbarer Weise hat Frl. Murska, welche bei ihrem ersten Auftreten einen so glänzenden Erfolg gehabt haben soll, während der zwei eben verflossenen Wochen nur ein einziges Mal gesungen, und zwar abermals die Lucia. Dies ist um so unbegreiflicher, als wahrlich das Repertoir nicht der Art ist, daß die Direktion nicht mit Freuden die Gelegenheit ergreifen sollte, es durch die Vorführung eines interessanten Gastes etwas zu beleben. Leider waren wir abermals verhindert, der Wiederholung der „Lucia“ beizuwohnen und müssen daher mit unserem Bericht über Frl. Murska eine dritte Gastrolle abwarten.

Ueber die verunglückte Aufführung der „Stummen von Portici“ haben wir bereits in einer Notiz der vorigen Nummer berichtet. Die „totale“ Heiserkeit des Hrn. Wachtel ist glücklicher Weise so erstaunlich rasch vergangen, daß es der Sänger nicht einmal für nöthig hielt, sich am folgenden Tag als unpäßlich zu melden, und am dritten Abend den Ritter Hüon im Vollbesitze seiner reichen Stimm-Mittel singen konnte. Das Publikum war nachsichtig genug, Hrn. Wachtel diesmal seine Rücksichtslosigkeit nicht entgelten zu lassen. Die

*) So die meisten Manuscripte, Gerbert schreibt quo.
**) D. h. graves soni.
***) Gerbert: quintum decimum.

Direktion hat es nicht für angemessen erachtet, sich zu entschuldigen und ihr Organ, den Regisseur, zu desavouiren. Dadurch hat sie die impertinente Behandlung des Publikums gut geheißen *). Wenn nun eine Direktion ihr Publikum so bagatellmäßig behandelt, so kann man daraus schließen, wie sie mit ihren „Untergebenen", den singenden Beamten beiderlei Geschlechts, erst verfahren muß. Dieser Umstand ist sehr geeignet, Publikum und Kritik gegen die Sänger und Sängerinnen nachsichtig zu stimmen. Dazu kommt noch, daß diesen so selten Gelegenheit geboten wird, durch das Studium und die Darstellung neuer Rollen frische Kräfte zur Ausübung ihres Berufes zu sammeln, das Publikum von ihrem Streben zu überzeugen und erhöhtes Interesse an ihren Leistungen selbst zu finden und Andern einzuflößen. Jahr aus Jahr ein geht es wie in einer Tretmühle. Was Wunder, wenn da jedes künstlerische Gefühl erlahmt, Uebellaunigkeit und Sorglosigkeit überhand nimmt und schließlich bei dem immerwährenden Abhaspeln des ewigen Einerlei der Mensch zur bloßen Maschine herabsinkt? In dem Kreise, in welchen das Repertoir des Operntheaters wie durch einen bösen Zauber gebannt scheint, befinden sich allerdings viele der bedeutendsten Werke, und würden diese nur einigermaßen künstlerisch würdig dargestellt, so könnte man sich über den Abgang vieler anderer trösten. Allein die seit Jahren zur Hälfte bureaukratische, zur andern Hälfte entweder handwerksmäßige oder total unfähige Leitung unseres Operntheaters hat es so weit gebracht, daß nicht einer Oper, ja nicht einer Vorstellung, wenn wir das Ganze betrachten und von den Leistungen einzelner Künstler absehen, das Gepräge der Pietät, der Weihe, des musikalischen wie dramatischen Verständnisses, mit einem Worte des echt Künstlerischen aufgedrückt ist. Ja nicht einmal das rein Technische der Bühneneinrichtung wird in entsprechender Weise besorgt. Und um ein Kunstinstitut in solcher Weise fortführen zu sehen, müssen die Steuerpflichtigen jährlich nahezu eine halbe Million beisteuern!

Mit jeder der vierzig Opern des Repertoirs könnte bei einer eingehenden Besprechung Obiges bewiesen werden. Wir begnügen uns für jetzt auf die Aufführung des „Tannhäuser" am 8. August hinzuweisen. Eine Darstellung, welche den Intentionen des Dichters und Komponisten weniger entsprochen hätte, wäre schwer zu finden. Das war ein Hetzen, als ob niemand das Ende der Oper hätte erwarten können. Wenn es so fortgeht, wird bald aus dem Pilgerchor ein Walzer werden. Hr. Ferenczi, der jeden Augenblick ganze und halbe Takte mit der größten Gemüthsruhe übersprang, sollte sich in derlei Partien, denen er nach keiner Seite hin gewachsen ist, lieber gar nicht versuchen. Frl. Krauß dürfte die Scene vor dem Sängerkrieg der Direktion sehr zu Dank gespielt haben, denn sie empfing ihre Gäste in der unhöflichsten Weise.

*) Uns Wienern ist leider eine derartige Behandlung nichts Neues, und wir sind auch dagegen schon ziemlich abgestumpft, wenn wir sie so zu sagen en famille zu erdulden haben. Allein an diesem Abende bestand das Publikum größtentheils aus Fremden (u. A. vielen Bayern, die mit dem Vergnügungszuge gekommen waren), und diese sprachen ihre Entrüstung und Verwunderung über den Vorgang ganz unzweideutig aus. Sie werden keine sehr schmeichelhafte Meinung von der Bildungsstufe gewisser Wiener Kreise mit nach Hause nehmen.

Thaliatheater.

6. August zum ersten Male: „Ein alter Sünder". Charakterbild mit Gesang in drei Akten von V. Pirzel. Musik von A. Storch jun.

G. — Abwechslung muß sein, wie allbekannt, und daher auch vor der Lerchenfelder Linie; demzufolge wurde in die Phalanx der alten Proviant-Lieferanten ein neuer Name eingeschoben. Ist sein Träger wirklich der Autor der besagten Novität und nicht blos die Maske für jemand Anderen, so hätte die Direktion gerade kein schlechtes Geschäft mit seiner Akquisition gemacht. Er ist in keinem Fall ein Anfänger und hat den bisherigen Trägern des Josefstädter Repertoirs, Berg leider nicht ausgenommen, ziemlich viel abgelernt. Der Zuschauer sucht bei seinem Erzeugniß nicht vergebens nach einem vernünftigen Faden, der das Ende mit dem Anfang verbindet, und unterhält sich weidlich über einige gelungene Einfälle und namentlich über einige theils scharfe, theils drollige Kouplets. Auch der Thränenseligkeit wird durch nicht wenig Rührscenen, die den Grundstock bilden, mehr als ein Opfer gebracht. Bis hieher wäre der neue Autor den solideren Firmen gefolgt. Um uns aber zu zeigen, daß er Alles geprüft und von Allem, wenn auch nicht das Beste, doch wenigstens etwas behalten, führt er den Zuschauer auch ein Berg'sches Attentat auf die liebe Wahrscheinlichkeit vor, und wir können dem Hrn. Pirzel das Zeugniß geben, daß der Autor von „Zwölf Uhr" seine Freude d'ran haben wird.

Die Darstellung war von Seiten einiger Mitglieder sehr animirt. Besonders gilt dies von Frl. Renner, die durch ihre Lokalsängerin einmal recht gründlich zeigen zu wollen schien, was sie könne. Durch die Lebendigkeit und Degagirtheit des Spiels, durch den frischen

Vortrag eines Duetts mit Hrn. Haller und — vielleicht auch durch einige Ausflüge vom Gallmeyer-Styl, die immer allgemeiner werden, gewann sie dem spärlich versammelten Publikum rauschenden Beifall ab. — In Hrn. Haller lernten wir einen neuen Komiker kennen, dessen Domäne die harmlose Gemüthlichkeit zu sein scheint, und der mehrfach an den verstorbenen Tomaselli erinnerte. Mit diesen beiden theilte sich Fr. Wagener in den Preis des Abends durch die Wärme, mit der sie ihre pathetische Rolle durchführte. Die HH. Weiß und Neumann schloßen sich ihnen würdig an. Hr. Jungwirth zog seinen Bedienten Murrl gar zu sehr in's Hanswurstartige. Hr. Posinger, auch ein neues Mitglied, spielte seine Charakterrolle im Ganzen ohne Charakteristik.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Schluß des Wiener Gastspiels. Novitäten.) Dreiunddreißig Vorstellungen des Wiener Gesammt-Gastspiels sind an uns vorüber gezogen und es zeichnete sich das laufende Repertoir desselben vor den vorangegangenen Jahrgängen durch Mannigfaltigkeit aus. Wenn man sich in den letzten Tagen recht eigensinnig auf die öftere Wiederholung von Benedix' „Eigensinn" und „Doktor Wespe" kapricirte, so wollen wir das als eine verzeihliche Konzession an den „Eigensinn" des Publikums betrachten, das vorzugsweise diesen prächtig dargestellten Lustspielen die andauerndste Anhänglichkeit durch Beifall und Besuch kundgab. Den Werth der spärlich gegebenen Novitäten vermögen wir nicht hoch anzuschlagen, und können wir ebenfalls die für uns erkennbaren Lücken des Gastspiel-Ensembles nicht schweigend verhüllen, so müssen wir doch zwei wichtige Punkte hervorheben, die dieses Gesammt-Gastspiel unbedingt in seinem weiteren Verlaufe mit sich führt: es ist das zunächst der unleugbar bildende Einfluß auf die Mitglieder der Wilhelmstadt; finden dergleichen Gastspiele nicht wieder ein zu schnelles Ende, so kann die Direktion unmöglich künftig in ihrem unkünstlerischen und prinzipienlosen Schlendrian verharren. Damit verbindet sich aber gleicherweise ein weiteres Moment, nämlich, daß die Gesammt-Gastspiele der Wiener Hofschauspieler nicht so, wie bisher, zusammengesetzt bleiben dürfen und das in Wahrheit werden müssen, was sie den Schein haben, sein zu wollen. Man führe nun Tragödie oder Lustspiel vor, so muß man ganz entschieden verlangen, daß dazu der Kern derjenigen Schauspieler des Burgtheaters herangezogen werde, die jene Gebiete durch ihre Talente und Befähigung beherrschen. Zweiten Kräften erste Rollen zu übertragen (wir erinnern z. B. an den Faust des Hrn. Kierschner) und sich im Uebrigen sorgenlos und lässig auf die gewonnene Nachsicht der Kritik und des Publikums zu verlassen, halten wir der Ehre des Burgtheaters nicht angemessen. Wir verdanken dem bisherigen Hauptleiter des Gastspielunternehmens manchen hohen Kunstgenuß; er selbst ist ein tüchtiger Künstler, der zugleich eine gewiegte Geschäftskunde an den Tag legt. Sollte er vielleicht vor den größeren Schwierigkeiten — und sie sind freilich nicht gering — zurückschrecken, wenn es gilt, der Ehre des Burgtheaters und den Anforderungen der Kunst zu genügen? Gewiß nicht! Gleichfalls müssen wir uns auf das nachdrücklichste gegen das tagtägliche Komödienspiel erklären. Wollen sich die Wiener auf der künstlerischen Höhe, die sie unbestritten einnehmen, erhalten, so dürfen sie nie und zu keiner Zeit in uns das Gefühl des persönlichen Mitleids heraufbeschwören; das geschieht aber leider, wenn das Publikum zu Gast geladen wird, um todesmüde Künstler und Künstlerinnen arbeiten zu sehen. Auch in dieser Hinsicht muß eine Modifikation eintreten, die nicht einmal der Rentabilität des Geschäftes Abbruch zu thun braucht, wenn man nur dem Gastspiel eine geordnetere Eintheilung von Haus aus zu Grunde zu legen geneigt wäre. Nennen wir noch, der Vollständigkeit wegen, die letzten Vorstellungen. Am 30. Juli: „Bürgerlich und Romantisch". Hierauf: Angely's „Ehepaar aus der alten Zeit". Das alte Stückchen war wohl zu flüchtig einstudirt, wenn wir auch die Rosa der Fr. Haizinger als eine rührende Episode der Vorzeit zu bezeichnen haben. Am 31. „Doktor Wespe". „Eigensinn". Am 1. August: „Gleich und Gleich". Aus der komischen Oper „Ein Ehepaar aus der alten Zeit". Am 2. „Ein Lustspiel", „Eigensinn". Am 3. zum Benefiz des Hrn. Hein: „Die Karlsschüler". (Herzog: Hr. Hein.) Am 4. Letzte Vorstellung: „Doktor Wespe". „Ein Ehepaar aus der alten Zeit". Auf frohes, ungetrübtes Wiedersehen 1865! — In der Viktoria schloß mit Rossini's „Barbier" das verfehlte Woltersdorf'sche Opernunternehmen. Bei Kroll neu: „Die Krondiamanten" mit Fr. v. Marlow. — Die k. Theater eröffneten am 1. August mit Hoguet's „Aladin".

D. **Pest.** (Die Wiedereröffnung des Nationaltheaters. Novitäten in Aussicht. Das deutsche Theater während der saison morte. A. Strakosch. Hr. und Frl. Kläger.) In der stillen Saison unseres Theaterlebens gibt es für Ihren Referenten natürlich wenig zu thun. Doch wollen wir, um die unfreiwillige Pause möglichst abzukürzen, berichten, daß das Nationaltheater am 1. d. nach seinen vierwöchentlichen Ferien in aller Stille eröffnet wurde. Es gibt fast kein anderes Lebenszeichen von sich als die Affichen, die vier Wochen sich durch ihr Nichtvorhandensein bemerkbar gemacht hatten, und die bis heute ein abgespieltes Repertoir anzeigten. Indeß soll demnächst ein neues Schauspiel: „Maria von Medicis" zur Aufführung kommen, und sollen die Rollen der Oper „Fidelio" eben vertheilt worden sein. Wenn dem wirklich so ist und die Oper nur in halbwegs entsprechender Weise zur Aufführung kommt, so wird dies in den Annalen des Nationaltheaters, in dessen Opernrepertoir die deutsche Musik keineswegs in entsprechendem Maße vertreten ist, als ein nicht unbedeutendes Ereigniß eine hervorragende Stelle einnehmen. — Im deutschen Theater, das sonst gerade während der todten Saison, Dank den Ferien deutscher Hofbühnen, seine roth bezeichneten Tage zu haben pflegte, gab es heuer eine kaum nennenswerthe Gastspielernte. Einerseits ist der Direktor, Hr. Röhring, als Blondin-Impresario zu sehr in Anspruch genommen, um nebst dem Seegras-Seil des

Niagarahelden noch für das Seil Hände zu haben, an welchem der Thespiskarren gezogen wird, — andererseits wird die Bühne unseres deutschen Theaters jetzt reparirt, und während der Ferien, die dasselbe nunmehr hat, arbeiten die Kräfte desselben in den beiden Sommerfilialen des hiesigen deutschen Theaters, nämlich in der Ofner und in der Pester Arena (Alsdorf's Thaliatheater). Welche Grundsätze auf der reparirten Bühne zur Geltung gebracht zu werden bestimmt sind, möchten wir nicht im voraus entscheiden; doch scheint es nicht zu gewagt, wenn man annimmt, daß sie mit den Interessen der Kunst wenig gemein haben dürften, da Hr. Röhring allen frommen Wünschen gegenüber sich auf die Thatsache berufen kann, daß er mit Donato und Blondin die größten Erfolge erzielt hat. Was braucht ihm dann Hekuba zu sein! Selbst die Posse in der Person des Hrn. v. Fielitz, der in der zweiten Hälfte des Juli gastirte, vermochte den schlummernden Kunstsinn des hiesigen Theater-Publikums nicht zu wecken. Freilich war sein Repertoir gar zu ehrwürdig: „Der Fuchs" u. s. w. — Einige gleichfalls im Juli improvisirte Opern-Abende, zu welchen sich mehrere Sänger von verschiedensten Seiten einfanden, brachten es weder im Ensemble noch im Einzelnen zu einiger Wirkung und gingen für das hiesige, sonst sehr opernfreundliche Publikum fast spurlos vorüber. — Ein weißer Rabe mitten unter den übrigen Repertoir-Raben war der „Winkelschreiber", der am 30. Juli hier zum ersten Mal zur Aufführung kam, und zwar zum Benefice des Hrn. Alexander Strakosch, der die Titelrolle gab. Dieser junge, sehr talentvolle Schauspieler, dessen schwungvolle Phantasie und sonores, sehr modulationsfähiges Organ ihn zu den edelsten, glänzendsten wie mannigfachsten Aufgaben der Schauspielkunst berechtigen würden, ist gleichwohl durch Gestalt und Gesichtsbildung auf das sogenannte Charakterfach beschränkt, und befindet sich daher in einem beständigen Konflikt seiner inneren und äußeren Mittel. Diesen Umstand im Auge behalten, verdient der junge Mann immerhin Ermunterung, wenn es ihm auch noch nicht vollständig gelingt, das reiche Material seiner inneren Anlagen in die Ecken und Winkel des Genre's einzuzwängen. Und mit diesem Vorbehalt war sein „Winkelschreiber" eine in der Anlage, wenn auch nicht in allen Details der Ausführung verdienstliche Leistung. Mit anderen, seinem innersten Wesen auch nicht vollständig entsprechenden Rollen hat Hr. Strakosch sich gleichfalls die freundlichste Theilnahme des hiesigen Pulikums erworben, zumeist mit dem Franz Moor, einer Leistung, die gelegentlich der Vorstellungen, welche der talentvolle Kunstjünger in Wien gab, auch dort der ermunterndsten Anerkennung theilhaftig wurde. Außer den genannten Rollen gab Hr. Strakosch, der in den nächsten Tagen einem vortheilhaften Rufe nach Leipzig folgt, während seines hiesigen Engagements noch folgende mit Beifall aufgenommene Rollen: Benjamin („Die Valentine"), Akiba („Uriel Akosta"), Autolykus („Wintermärchen"), Salomon („Kean"), Mathias („Sonnwendhof"), Wurm und den Derwisch. — Gegenwärtig gastiren in den hiesigen Sommertheatern Hr. und Frl. Kläger, doch haben wir zu der Würdigung, welche dieselben erst kürzlich in Ihren Blättern gefunden, nichts Neues hinzuzufügen.

Kleine Chronik.

Eine neue Oper von dem Symphonie-Komponisten Gouvy führt den Titel „Cid" und soll am Dresdener Hoftheater zur Aufführung angenommen worden sein.

Gutzkow soll mit einem neuen Stücke beschäftigt sein, welches in Leipzig zuerst in Scene gehen soll.

Rudolf Gottschall ist vom Großherzog von Sachsen-Weimar zum Hofrath ernannt worden.

Kapellmeister Eugen Seidelmann in Breslau †. Geboren am 12. April 1806 zu Rengersdorf in der Grafschaft Glaz, kam er mit zwanzig Jahren als Student der katholischen Theologie nach Breslau, wo er sich mit Vorliebe der Musik hingab, so daß er bald Dirigent des akademischen Musikvereins und 1830 Kapellmeister am dortigen Stadttheater wurde. „Don Juan" war die erste Oper, die er dirigirte, und bei der neuerlichen Leitung der Proben zu derselben überraschte ihn auch die Krankheit, die in Kurzem seinem Leben ein Ende machte. Neben vielen Kompositionen zu Fest-, Schau- und Trauerspielen entstammen zwei Opern: „Virginia" und „Das Fest zu Kenilworth" seiner Feder.

Neue Theater. Das Lyceum-Theater in London soll in eine Opernbühne umgewandelt werden mit der ausschließlichen Bestimmung für die nationale Oper. — Das Athénée musical in Paris ist zu einem Theater gemacht worden, welches den Namen Théâtre Saint-Germain führen, ein- und zweiaktige Opern, Operetten und Vaudevilles zur Aufführung bringen und unter der Direktion seines Eigenthümers, Hrn. Gerault, stehen wird. — Brüssel bekommt nun auch ein Bouffes-Theater, dessen Leitung der ehemalige Direktor des Monnaie-Theaters, Delmary, übernimmt und dessen Gesellschaft in Paris zusammengestellt wird.

Homburg hat gegenwärtig eine italienische Oper, die viel Anklang zu finden scheint. Die „Lucia", die als zweite Vorstellung gegeben wurde, versammelte ein übervolles Haus.

Die Oper „Der Abt von St. Gallen" von Herther, wurde vor Kurzem im Berliner Viktoriatheater von der Königsberger Operngesellschaft mit vielem Beifall aufgeführt.

Dawison soll erst Mitte Oktober eine Kunstreise beabsichtigen. Den Anfang des Gastspiels macht er in Amsterdam, wo er für einen größeren Cyklus von Vorstellungen gewonnen ist.

Das Petersburger deutsche Hoftheater ist dem deutschen Bühnen-Verein beigetreten, um sich in Zukunft gegen Kontraktbrüche zu sichern.

Chöre zu Racine's „Esther", die vor Kurzem wieder am Théâtre français zur Aufführung kam, hat Jules Cohen komponirt, welche beim Publikum viel Beifall finden. Es ist dies übrigens nicht der erste derartige Versuch, da zu diesem Drama schon zu Lebzeiten des Dichters Chöre von einem gewissen Morca existirten, welche Racine selbst als „ergreifend und den Worten vollkommen angemessen" rühmt.

Im Gymnase-Theater zu Paris wurde eine Zauberposse von Sardou aufgeführt, die den Titel „Don Quixote" führt, und wobei der Text ganz Nebensache ist. Sie ist ein Spektakelstück, das sehr an „Schafharl" erinnert. Schaaren von Tänzerinnen, Komparsen und Schauspielern, überdies ein Pferd

und ein Esel bilden das Scenarium. Das Publikum amüsirte sich ganz weiblich und rief — nicht den Dichter, sondern den Maler Gustav Doré.

Im Münchner Hoftheater wird soeben ein neues Trauerspiel „Ludwig der Gebartete" von Hermann Schmid einstudirt und soll mit Beginn Oktobers zur Aufführung kommen. Der Stoff ist der bayrischen Geschichte entlehnt und soll Anfangs einige Bedenken verursacht haben.

Meyerbeer's „Afrikanerin" wird in der Pariser großen Oper erst im nächsten Februar in Scene gehen. Bis jetzt sind drei Hauptrollen besetzt und zwar mit dem Tenoristen Naudin, mit dem Bariton Faure und mit Frl. Marie Sax.

Somma †. In Venedig ist am 8. d. M. der Advokat Antonio Somma, Verfasser der Tragödie „Parisina" und anderer Trauerspiele, gestorben, denen in der italienischen Literatur ein ehrenvoller Platz eingeräumt wird.

Lokales.

Das Burgtheater beginnt seine Vorstellungen am 16. mit „Faust". Diesem folgt am 17. „Götz von Berlichingen" (in theilweise neuer Besetzung), am 18. „Minna von Barnhelm", am 19. „Ein geadelter Kaufmann", am 20. „Lady Tartüffe", am 21. „Maria Stuart". — Die erste Novität der Saison dürfte „Montjoye" sein, mit Hrn. Gabillon in der Titelrolle. Für den 18. Oktober ist ein neues Trauerspiel von Weilen bestimmt. Früher dürfte wohl noch die alte „Deborah" als Novität erscheinen Ueber die Annahme von Mosenthal's „Pietra" sollen noch einige Bedenken herrschen. Sonst sind noch in Aussicht ein Schauspiel von Benedix und ein Trauerspiel (?) von Bauernfeld. Von einer Bereicherung des Shakespeare-Repertoirs verlautet nichts.

Die Neubesetzung des „Götz" am Burgtheater ist folgende: Kaiser: Hr. Franz, Götz: Hr. Baumeister, Elisabeth: Fr. Koberwein, Sickingen: Hr. Wille, Lerse: Hr. Förster, Stumpf: Hr. Schöne, Faud: Hr. Leuchert.

Die Operntheater-Direktion hat geruht, das Publikum durch die „Offizielle" darüber aufzuklären, warum sie nicht schon früher daran gedacht hat, Frl. Murska zu engagiren und es auch jetzt nicht thut. Vor einem Jahr hatte Frl. Murska ein ausschließlich italienisches Repertoir, jetzt scheint es nicht viel anders, denn sie geht auf einige Wintermonate nach Hamburg und „von dem Besitze eines deutschen Repertoirs wird es abhängen, wann ein definitives Uebereinkommen mit der Hofoper abgeschlossen werden kann". Wir arme Uneingeweihte müssen bekennen, daß wir es ersprießlicher gefunden hätten, das Fräulein vor einem Jahr zu engagiren, denn da sie der deutschen Sprache mächtig ist, so würde sie das deutsche Repertoir bald weg gehabt haben. Warum man hiezu eine „Gastspielrunde" und ein mehrmonatliches Gastspiel in Hamburg benöthigt, ist uns nicht klar. Wir glauben daher, daß der wahre Grund des damals nicht gewünschten Engagements ein anderer ist. Vor einem Jahre wäre Frl. Murska vielleicht mit vier oder sechs tausend Gulden gerne geblieben, da wollte man sie nicht: nach einem Jahre wird Frl. Murska vielleicht achtzehn oder zwanzig tausend verlangen, dann wird man sie nehmen.

Der Baßbuffo Hr. Hellmuth, von seinem jüngsten Gastspiele am Operntheater bekannt, ist auf drei Jahre am — Carltheater engagirt. Zwar wurde diese Eventualität allgemein von Seiten des Operntheaters erwartet; einem durch die Zeitungen laufenden Gerüchte zufolge aber scheint man dort noch keinen Buffo zu brauchen! Na wir können ja warten; wenigstens hatten wir bereits Zeit genug es zu lernen. Andere Geschichtchen, die zu dieser Angelegenheit auf Kosten der Operndirektion erzählt werden, wollen wir zur Ehre des gesunden Menschenverstandes vor der Hand noch für bloße Erzählungen halten.

Hr. v. Fielitz hat am 7. August im Theater an der Wien ein Gastspiel eröffnet. Die Wahl des alten Berla'schen „Gervinus" war keine glückliche, denn ist auch das Stück durch einige zeitgemäße Strophen und Witze aufgefrischt worden, so ist es doch veraltet und seiner Zeit zu sehr abgespielt worden, um noch ein lebhafteres Interesse zu erregen. Hr. v. Fielitz ist der tüchtige, lebhafte, frische und routinirte Schauspieler geblieben, der er war, als er uns verließ, dessen ihm an ursprünglicher Gestaltungskraft überlegenen Rivalen wir übrigens hier in Hrn. Swoboda besitzen. Hoffentlich wird uns Hr. v. Fielitz durch Vorführung einiger neuen Rollen Gelegenheit geben, näher auf seine Leistungen einzugehen.

Die im Theater an der Wien bereits angekündigte Novität „Die Belagerung von Wien im Jahre 1683", mußte wegen Erkrankung der Fr. Mellin verschoben werden.

Frl. Weinberger, von ihrem Engagement im Carl- und Kaitheater bekannt, soll nächstens an der Wien gastiren und bei dieser Gelegenheit eine Operette von Fuchs: „Die Tochter der Hölle" zur Aufführung kommen.

Das Kriminal-Drama „La Pommerais" soll zum Beginn der besseren Theatersaison in der Josefstadt zur Aufführung kommen. Hr. J. A. Lang hat die ganzen Gerichtsverhandlungen in 4 Abtheilungen, 7 Bildern, Vor- und Nachspiel und Schlußtableau, und zwar mit Gesang und Tanz für die Bühne eingerichtet. Das wird ein Jubel werden in den höheren Sphären des Josefstädtertheaters!

Die letzten Urlauber des Operntheaters sind bereits zurückgekehrt; Hr. Schmid hat seinen Platz unter den Unpäßlichen eingenommen.

Fr. Therese Marschner, geb. Janda, Gesangsprofessorin am Wiener Konservatorium, hat sich kürzlich mit dem Komponisten Hrn. Otto Bach, Kapellmeister am Mainzer Theater, verehelicht. Fr. Marschner verbleibt in ihrer Anstellung.

Briefkasten der Redaktion. 6. — 12. August: HR. in Mannheim Dankend zurückgestellt — v. Br hier: Das Erste benützt, das Zweite später. — ♂ in Berlin und D. in Pest: Benützt — H M in der Schweiz. Beantwortet — F G. in München, O G. in Berlin, K W in Brünn: Erhalten. — C. Th. K hier: Wegen Raummangels für die nächste Nr

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 34.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

20. August. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die ewige Schönheit in der Tragödie.

Von **Hans Marbach.**

„Heute wird im Theater ein Stück gegeben, das über zweitausend Jahre alt ist“. Mit dieser Bemerkung suchte der Wirth in Dresden, bei dem ich ein Glas edlen Gerstensaftes vertilgte, eine geistreiche Unterhaltung mit mir anzuknüpfen. „So“, antwortete ich, das lächelnde Vollmondsgesicht einen Augenblick erstaunt betrachtend, „und das wäre?“ Ich war nämlich erst vor ein Paar Stunden in Dresden angekommen und mit den Tages-Affairen noch nicht auf dem Laufenden. „Ein berühmtes Trauerspiel von Sophokles: „Oedipus in Kolonos“, replizirte er; „sehen Sie hier den Zettel. Dawison macht den Oedipus, die Bayer die Antigone. Es wird eine brillante Aufführung“. Er fuhr fort zu schwatzen und mir über die Vorzüge des Theaterpersonals interessante Aufschlüsse zu geben; ich hörte jedoch wenig davon. Mir waren seine Worte: „Ein Stück, das über zweitausend Jahre alt ist“, wie ein Blitz in den Kopf gefahren, und alle meine Ideen hatten sich sofort um dieses „zweitausend Jahre alt“ konzentrirt. Es gibt Dinge, die man hundert Mal gehört, die man so zu sagen an den Schuhen abgelaufen hat — und auf einmal werden diese Dinge lebendig, das Gewohnte überrascht uns, und wir fangen an uns zu wundern.

Zweitausend Jahre. — Eine schöne Zeit! Welche Revolutionen sind in diesem Zeitraume über den Erdenball hingegangen. Wie viele Größen sind aufgestanden, haben geblüht und sind wieder in den bodenlosen Abgrund des Nichts zurückgesunken. Zweitausend Jahre! Was ist in dieser Zeit geschrieben, gemalt, gesungen worden! Wenn die ganze Schweiz sammt Savoyen und Oberitalien ein einziger großer Käse wäre, — die Makulatur dieser zweitausend Jahre würde mehr als hinreichen, ihn einzuwickeln. Diese Zeit hat einen Alexander, Cäsar, Friedrich II. und Napoleon entstehen und vergehen sehen. Ihre Thaten haben die Erde umgestaltet, aber von ihrer Individualität ist nichts übrig geblieben, als eine vage Erinnerung in den Köpfen einiger Gebildeten, eine Mythe im Munde des Volkes.

Und heute gibt man im Hoftheater zu Dresden den „Oedipus in Kolonos“. Heute werden so und soviel behoste und berockte Dresdener Kinder den Worten lauschen, die vor beinahe zwei und einem halben Jahrtausend vor den entzückten Ohren von ungefähr siebenzigtausend Griechen ertönten. Dieselben göttlichen Worte!

Ich hätte mich jedenfalls in derartige Betrachtungen, die ich jetzt den freundlichen Leser fortzuspinnen bitte, immer weiter vertieft, wenn der Wirth mich nicht endlich mit der Frage in die Wirklichkeit zurückgerufen hätte, ob ich ein Billet zu dieser Vorstellung, welches er zufällig zu seiner Verfügung habe, ihm abnehmen wolle. Natürlich ging ich auf den Vorschlag ein, da ohnehin an der Kasse kaum mehr etwas wäre zu haben gewesen, und entfernte mich, da es hohe Zeit war, um das Stück anzusehen.

Das Theater war gedrückt voll. Man konnte bemerken, daß das Publikum heute ein außerordentliches sei. Manches Gesicht, runzlig, bebrillt, gelehrt, starrte nach dem Vorhang, das wohl selten in diesen der

Freude geweihten Räumen sich sehen ließ. Es waren, mit einem Worte, dieses Mal ausnahmsweise viele Menschen da, die nicht in der Laune, sich einen vergnügten Abend zu machen, oder vielmehr die Zeit passend todt zu schlagen, gekommen waren, sondern getrieben von Wißbegierde, Neugierde, von dem Bedürfniß, über diese Vorstellung mitsprechen zu können und endlich von wahrer Liebe zur Kunst.

Auf allen Gesichtern Spannung, eine feierliche Stille. Der Vorhang klappte herunter. Man hatte nämlich versucht, auf der Dresdener Hofbühne etwas Aehnliches herzustellen, wie nach den Ueberlieferungen die Athener zum Schauspieltempel besessen hatten. Da man nun der Umstände wegen das Dach des Hauses nicht hatte herabnehmen wollen, auch in der Geschwindigkeit die Wände nicht ausdehnen und der Bühne einen etwa zehnfachen Umfang hatte verschaffen können, so hatte man sich begnügt, wenigstens einige die Bühne betreffenden Aeußerlichkeiten nachzuahmen. Man hatte also den schönen großen Vorhang durch einen kleinen Pappdeckel ersetzt, der kaum die Hälfte des Bühnenraumes bedeckte und dieser Pappdeckel klappte jetzt herunter.

Auf der von uns sogenannten Bühne war dann das aufgerichtet, was die Griechen Bühne nannten, ein über der Orchestra, welche die übrige Bühne erfüllte, erhabener Raum. Leider war dieser etwas klein, so daß die sich darauf bewegenden Schauspieler nicht allzufreien Spielraum hatten und mit der Leidenschaft in die Gefahr geriethen, durch einen Fehltritt hinunter zu fallen.

Man konnte unter den anwesenden Philologen einiges mißbilligende Kopfschütteln bemerken. Wahrscheinlich hätten sie nach ihren Rezepten alles das ganz anders gemacht.

Die Aufführung begann. Es wurde meisterhaft gespielt. Die griechischen Schauspieler auf ihrem Kothurn, mit ihren künstlerisch schönen Masken, ihrer durch ein Mundstück verstärkten Stimme, mögen vielleicht einen anderen, imponirenderen Eindruck gemacht haben. Aber ergreifender, niederschmetternder, erhabener konnten die Klage, der Fluch, und das in-den-Tod-Gehen des augenlosen Greises nicht dargestellt werden.

Vortrefflich wurden auch die bekannten, von Mendelssohn komponirten Chöre gesungen, von wohlgeschulten Dilettanten. Zwar hätte man hier die verpönten Masken nicht ungern gesehen, denn einige von den vergnügten Dresdenern, ungewohnt des Aufenthaltes auf der Bühne und uneingedenk, daß diese der Ort der Verstellung sei, lächelten so fidel in das Publikum zu ihren Füßen hinunter, daß bei Vielen wohl eine verwandte Stimmung mag erzeugt worden sein, was gerade nicht der Zweck der Sophokle'schen Tragödie ist.

Eine halbe Stunde verging, und, so schön Alles war, man begann sich darnach zu sehnen, daß der Pappdeckel wieder empor ginge. Der aber blieb ruhig unten.

Auch darin wollte man nämlich die griechische Bühne nachahmen, daß man keine Akt-Eintheilungen machte. Es mag sein, daß das in diesem Stücke schwer auszuführen ist. Unsere Theater sind aber jedenfalls zu einer so langen Sitzung nicht geeignet. Das griechische Theater war ein Sommertheater, wahrscheinlich konnten da die Leute ab- und zugehen, und, wahrscheinlich machte man nicht gleich entrüstet „pst", wenn sich Einer muckste; auch war für Ventilation gesorgt. Aber die armen Dresdener mußten sitzen, schweißtriefend, eingekeilt, regungslos, mußten mit gespannter Aufmerksamkeit Tragödie genießen volle drei Stunden lang. Nicht eine kleine Pause machte der verhängnißvolle Pappdeckel.

Endlich war Oedipus todtgemeldet, die verwaisten Töchter hatten ihrem Schmerze Luft gemacht, der Chor sich empfohlen, das Stück war zu Ende.

Wohl nicht allein bei dem kleinen, dicken Manne, der sich pustend und die Platte abtupfend an mir vorbei aus dem Hause drängte, mag der Entschluß festgestanden haben, „nie wieder in eine griechische Tragödie zu gehen".

Im Vertrauen gesagt, wir hatten uns Alle gründlich gelangweilt, vielleicht die Philologen ausgenommen. Doch sie sind nicht maßgebend; ihnen ist die Langeweile zur andern Natur geworden. Sie hatten sich vielleicht in ihrer Art köstlich amüsirt. Wir gewöhnlichen Menschen hatten uns gelangweilt. Und doch ist das Stück vor zweitausend Jahren gedichtet und lebt noch! Und doch ist es ewig schön!

Ich hatte nach der Aufführung Gelegenheit, mit einigen der bedeutendsten Dresdener Literaten über dieselbe zu sprechen. Da hörte ich unter Anderem das tiefsinnige Urtheil: „Diese Stücke sind nicht mehr zeitgemäß". — Zeitgemäß! — Sie ringen nach unsterblichen Lorbeern und sprechen von „zeitgemäß".

Als Hr. Arouet v. Voltaire in dem zarten

Alter von achtzehn Jahren stand, fand er auch den „König Oedipus“ des Sophokles nicht mehr zeitgemäß, und war so gütig ihn zu verbessern, indem er einen abgedankten Liebhaber der Jokaste einflickte; einflickte, sage ich, denn der Philoktet gehört nicht mit einer Fußzehe in die Tragödie, geschweige mit seiner ganzen vierschrötigen Gestalt. Sublime Idee! Und dieses Machwerk wurde 45 Mal hintereinander aufgeführt.

Warum war aber dieser Dresdener Theaterabend so langweilig? Ich habe in meiner Beschreibung die meisten Ursachen angedeutet. Vermuthlich würde sich Sophokles selbst ennüyirt haben, wenn man ihm hätte zumuthen wollen, drei Stunden in einem Schwitzkasten eingepfercht zu sitzen und die holprichten Verse der Donner'schen Uebersetzung, die weder griechisch noch deutsch sind, anzuhören.

Ferner gehört zum Genießen einer Tragödie unter Anderem auch, daß man versteht, wovon die Rede ist. Da aber das deutsche Publikum es nicht so im Kopfe hat, wie das griechische, was vor und nach der Tragödie „Oedipus in Kolonos“ passirte, und, gesetzt den Fall, es wüßte etwas davon, doch der mächtige, sinnliche Eindruck des Geschehenen nicht auf dasselbe wirkt, wie bei der Aufführung in Athen, wo die Darstellung des „König Oedipus“ voranfging, so versteht es weder die Anspielungen auf das Vergangene, noch die auf das Zukünftige. Wer z. B. nicht weiß, daß die Söhne des Oedipus sich nach dessen Tode gegenseitig erschlugen, und zwar in Folge des Vaterfluches, wer die Fabel der Tragödie „Antigone“ nicht kennt, für den ist die ganze schreckliche Scene zwischen Oedip, Polyneikes und Antigone, die aus lauter Weissagungen und Anspielungen auf folgende furchtbare Ereignisse besteht, für den ist die ergreifendste Scene ein reines Wortgefecht und völlig eindruckslos. Und wenn wir es wissen, so haben wir es doch nicht, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, in allen Gliedern, wie die Griechen und die Philologen und die Gymnasiasten. Das aber gehört dazu, um einen tragischen Eindruck zu bekommen.

Wir haben bis jetzt also gesehen, daß die Theilnahmlosigkeit schon hinreichend aus der betreffenden Aufführung sich erklären läßt und ihren Grund nicht im Stücke selbst findet.

Vielleicht hat aber doch der Herr Recht, welcher behauptete, das Stück sei nicht mehr zeitgemäß. Das ist möglich, selbst wenn wir die Meisterwerke des griechischen Theaters für ewig schön erklären. Denn wenn auch die wahre Schönheit ewig ist, so ändert sich doch der Geschmack des Publikums immerfort. Und dieser veränderliche Geschmack bezieht sich nicht auf die Schönheit, sondern nur auf das Gewand, in welchem dieselbe erscheint.

Wenn sich ein sittsames Mädchen eine schöne männliche Figur vorstellt, so wird sie sich eigentlich nur einen breitschultrigen Rock, schön gebaute Beinkleider, zierliche Stiefeln u. s. w. vorstellen, — aus dem einfachen Grunde, weil ihre Phantasie gewöhnt ist, sich nur mit bekleideten Männern zu schaffen zu machen. Das große Publikum hat viel Aehnlichkeit mit einem solchen sittsamen Mädchen. Da es den künstlerischen Gedanken immer nur in einem Gewande zu sehen bekommt, so gewöhnt es sich daran, dieses Gewand für die Sache selbst zu nehmen.

Nun hat sich dieses Gewand der Tragödie im Laufe der Zeiten sehr verändert, und zwar in der Art, daß es immer undurchsichtiger geworden ist. Die Kunst hat überhaupt diesen Weg genommen. Der griechische Bildhauer suchte schöne Beine zu meißeln, selbst unter dem Kleide waren sie sichtbar; ein heutiger könnte viel Ruhm einernten, wenn er auch nichts Anderes als gute Hosen und Reitstiefeln machen könnte.

Wir verkleiden nicht nur die Körper, wir verkleiden im Drama auch die Gedanken. Ueber die Vorzüge des Einen vor dem Andern wollen wir nicht streiten — ob das Nackte schöner ist als das Bekleidete, ob die griechische Tragödie höher steht als die moderne, wir wollen uns begnügen, den Unterschied zu charakterisiren.

Worin besteht also die Verkleidung des Gedankens in unserem Drama? — Mit zwei Worten ist es gesagt: der moderne Dramatiker benutzt, um einen Gedankeninhalt auszudrücken, dieselbe Zeichensprache, deren sich Gott dem Menschen gegenüber bedient, d. h. er ahmt das Leben nach, wie es ist, und läßt seinen Gedanken nur durchscheinen. Er ist also wesentlich historisch. Der Grieche sucht nicht in dem, was ist, den Gedanken zu finden, oder in dieses hineinzulegen, sondern er läßt den in seinem Kopfe entstandenen, allerdings aus der Erfahrung geschöpften Gedanken sich die geeignetste Gestalt selbst schaffen. Er ist somit wesentlich mythisch und symbolisch.

Stellen wir nun diesen beiden Arten von Dramen das Publikum gegenüber und fragen: wie verhalten sie sich zu dessen Geschmack? so ergibt sich das Urtheil: das griechische Drama kann nur demjeni-

gen Publikum gefallen, welches am Gedanken selbst Geschmack findet, das moderne Drama hingegen kann auch einem solchen Publikum gefallen, welches den Gedanken vollständig ignorirt; denn ihm bleibt immer noch übrig, sich an der Nachahmung des Lebens zu ergötzen — eine Freude, die allerdings nichts mit dem ästhetischen Genusse im vollen Sinne des Wortes zu schaffen hat und mehr oder weniger in die Kategorie der Freude am Affentheater gehört.

Dazu kommt noch der Umstand, daß das Publikum von Athen für die Dramen des Sophokles wirklich ein Kriterium war — und sein Urtheil dürfte sich bewährt haben — während das Urtheil des Publikums des neunzehnten Jahrhunderts für den Werth einer modernen Tragödie vollständig gleichgiltig ist.

Obige Frage und Antwort waren eigentlich etwas antizipirt. Wir müssen erst noch darthun, worin der schon im Allgemeinen angedeutete Unterschied näher besteht. Ich habe soeben von Gedankeninhalt gesprochen. Der Gedankeninhalt ist nicht etwa mit der Moral eines Stückes zu verwechseln. Wenn z. B. Schiller in seiner Braut von Messina sagt: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel größtes aber ist die Schuld", so ist dieses zwar dasjenige, was man die Moral des Stückes zu nennen pflegt, aber nicht der Gedankeninhalt. Dieser, oder was ziemlich dasselbe ist, der geistige Gehalt eines Kunstwerkes ist überhaupt gar nicht anders, am allerwenigsten in nuce, wiederzugeben, als er eben in dem Kunstwerk wiedergegeben ist, er muß aus demselben herausempfunden und gedacht werden, er ist unsagbar. Wirklich unsagbar! In dem Künstler gährt es und braust es, und er kann nicht anders, er schafft etwas und wenn dieses Etwas da ist, so merkt er selbst erst, was in ihm war; je deutlicher eine innere Stimme ihm sagt, daß das, was er geschaffen, diesem inneren Drängen entspreche, desto vollendeter ist das Kunstwerk. Selbst die Poesie, die anscheinend Alles sagt, kann doch in Wahrheit nur stammeln. Sie nimmt Rhythmus und Reim zu Hilfe, um deutlich zu machen, was sie gern sagen möchte.

Niemand versteht ein Kunstwerk mit dem bloßen Verstande. Das einfachste lyrische Gedicht ist ein Räthsel für den, der nicht ein Mal so gefühlt hat, wie der Dichter fühlte, da er es schuf, es will nicht mit dem Kopf, es will mit dem Herzen gelesen sein.

(Schluß folgt.)

Musikalische Literatur.

Heinrich Bellermann, der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition. Mit musikalischen Beilagen und vier lithographischen Tafeln in Farbendruck. Berlin, 1862, Verlag von Julius Springer. XVIII und 367 S.

Besprochen von **Oscar Paul.**

(Fortsetzung).

Indem wir wiederum zu den Entwickelungen Bellermann's übergehen, begegnen wir der Erklärung des Wortes „Clavis," und zwar sagt der Verfasser, daß man darunter nicht unsern Schlüssel, sondern die bezeichnete Tonhöhe selbst zu verstehen habe, wobei er seinen bereits angegebenen Traktat zur Bestätigung zitirt und ferner den allgemeinen Sprachgebrauch anführt, daß „man noch heutzutage doch häufig die Tasten des Klaviers und der Orgel die Claves nenne und unser Klavier selbst seinen Namen von ihnen bekommen habe." „Es sei aber gleich hier bemerkt," fährt der Verfasser fort, „daß man einen Unterschied zwischen Claves signatae und Claves non signatae machte. Die ersteren sind das, was wir Schlüssel nennen und sind nach der Angabe der Alten fünf: 1. der Schlüssel für das Γ. 2. der F-Schlüssel für das F-finale. 3. der C-Schlüssel für das C-acutum. 4. der G-Schlüssel für das G-superacutum und 5. der D-Schlüssel für das D-excellens. In der Mensuralmusik findet man indessen nur die drei bei uns gebräuchlichen, den F-, C- und G-Schlüssel angewandt." Hierzu bemerken wir, daß einige Schriftsteller des 16. Jahrh. in der Mensuralmusik 7 Schlüssel zählten, von denen man den F-, C- und G-Schlüssel Claves signatae, die übrigen A, H-, D und E-Schlüssel Claves intellectae nannte. Letztere wurden, wie schon der Ausdruck besagt, nur im Sinne behalten, hingegen man erstere durch die gebräuchlichen Zeichen dem Auge vorführte *). Weiter erwähnt der Verfasser mit kurzen Worten die Solmisation und deren Mutation mit den oben genannten Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, welche letztere sich, wie schon oft ausgesprochen, nach der Ueberschreitung des Hexachordes und nach den Tönen b und h richtete. Darauf wendet sich derselbe, nachdem er eine willkommene Uebersicht über die Literatur dieser Materie gegeben hat, zum 4. Abschnitt „Notation," welcher eine kurze, aber inhaltsreiche Geschichte der Note aufweist. Sehr richtig behauptet Bellermann, daß die älteste Tonschrift oder Notation,

*) Vergleiche Demantius, Isagoge artis musicae, Freibergae 1656, Cap I; Calvisius, Compendium musicae, pro incipientibus A. 2. 6.

über welche wir sichere (?) Nachricht hätten, die der alten Griechen sei, obgleich man mehrfach versucht habe, schon die hebräischen Akzente als Musiknoten auszulegen; so neuerdings Leopold Haupt in seiner kleinen Schrift: „Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Akzenten entzifferten Singweisen, Leipzig 1854". Bellermann, obgleich er die fehlenden Beweisangaben für das dort aufgestellte System erwähnt, scheint über den Werth dieser Schrift schwankend zu sein. Wir können jedoch auf das bestimmteste versichern, daß dieselbe zwar ein ganz geistvolles Phantasiegebilde, doch ohne jegliches historische Fundament ist. Die Melodien sind erfunden, nicht entziffert, und wir erinnern uns noch der Zeit, wo wir dieselben im Beisein des Autors mitsangen, nachdem ein als Dirigent fungirender Elementarlehrer eine ziemlich unbeholfene Harmonisirung angefertigt hatte. Der Verfasser legt nun übersichtlich die griechische Notation nach den schon angegebenen Schriften seines berühmten Vaters Friedrich Bellermann dar, auf welche wir des Zeichendruckes wegen hier weiter nicht eingehen können. Nur erwähnen wollen wir, daß jener in Betreff der Einzelnheiten gewissenhaft auf letztere verweist, da ihm sein Zweck ebenfalls keine eingehenden Entwickelungen gestattete. Nachdem er, wie schon oben angegeben, auf Seite 18 die Annahme der Gregorianischen Buchstaben im Verhältniß zu Boethius erwähnt hat, gibt er von umfassendem — Literaturstudium zeugende Belege für die Unsicherheit der Neumen, welche, wie man jetzt allgemein annimmt, = eines Theiles durch ihre Gestalt (wenn auch nur unvollkommen) die Zeitdauer, anderen Theiles durch ihre Stellung die relative Höhe des Tones bezeichnen sollten." Inwiefern sowohl diese allgemeine Annahme der Jetztzeit, sowie die einzelnen widersprechenden Angaben verschiedener Historiker, von denen der Verfasser die wichtigsten citirt, Berechtigung haben, wagen wir nicht zu entscheiden. *) Wir haben uns jedoch in St. Gallen eine Tabelle der Neumen abgeschrieben, welche einem Codex des 12. Jahrhunderts entnommen sein soll, und mit der dort aufbewahrten Abschrift von Gregor's Antiphonarium aus der Zeit Karl's des Großen verglichen. Daß in letzterem dieselben Zeichen gebraucht sind, wie die in der Tabelle einzeln angegebenen und benannten, dürfte wohl kaum zu bezweifeln sein. Im Ganzen sind 51 Neumen aufgezeichnet, also eben so viel als griechische Gesangsnoten, von denen einige mit den Tonzeichen des Boethius große Aehnlichkeit haben; z. B. entspricht die einfache virga = × ziemlich dem vorletzt-höchsten Tone der dorischen Tonart des Boethius = ∗, sowie noch mehrere andere in ähnlicher Weise verglichen werden können. Diese Aehnlichkeit kann jedoch eine rein zufällige sein und würde keinerlei Folgerungen zulassen. Eine Vergleichung dürfte erst dann vielleicht einige Bedeutung gewinnen, wenn sich nachweisen ließe, daß die Abschrift des Antiphonar's in St. Gallen mit dem Original in Rom in Bezug auf die Tonzeichen genau übereinstimme. Wenn dies der Fall wäre, so würde sich vielleicht durch historische Erörterungen der Ursprung der Neumen ermitteln lassen, und die genaue Untersuchung der Zeichen selbst mit Rücksicht auf ihre Entstehungszeit könnte dann wohl zu positiven Resultaten führen. Kommen jedoch, wie die meisten Historiker behaupten, die Neumen erst zu Ende des 8. oder zu Anfang des 9. Jahrhunderts, also zu Karl's des Großen Zeiten vor, so dürfte der etwaige arabische Einfluß nicht außer Acht zu lassen sein; denn die neueren Forschungen des preußischen Ministers a. D. Dr. Bethmann Holweg, eines der vorzüglichsten Palaeologen, zeigen die Wahrscheinlichkeit, daß zur Zeit Alcuin's, Karl's des Großen Lehrer, bereits die arabischen Ziffern und das dekadische Zahlensistem gekannt waren. Warum sollte man nicht auch die schon sehr früh ziemlich ausgebildete Tonschrift der Araber benützt haben? Man bedenke auch, daß die Schriften des Claudius Ptolemaeus zuerst durch Araber bekannt wurden. Vergl. Boethius: de consolatione philosophiae, editio Glareani, S. 999. Doch wird diese Materie so lange dunkel bleiben, bis einem zuverlässigen Historiker die Verhältnisse gestatten, durch Reisen an die Quellen zu gelangen.

Unser Verfasser spricht weiter aus, daß lange Zeit hindurch die Versuche, eine bessere Notation zu erfinden, fehlgeschlagen seien, wie z. B. auch die Tonschrift Hucbald's zeigen soll. Damit können wir durchaus nicht übereinstimmen; im Gegentheil finden wir in der Notation dieses ganz bedeutenden Denkers ein einfaches und vernünftiges System, mit welchem ganz angemessen für die damalige Zeit die Melodiebildungen leicht zu veranschaulichen waren. Selbstverständlich kann sie natürlich mit unserer Notation, durch welche die verwickeltsten harmonischen und selbst rhythmischen Kombinationen klar auszudrücken sind, nicht verglichen werden; doch würde ein Sänger unserer Tage, nach vorangegangener Erklärung der Hucbald'schen Zeichen, wohl bald eine mit denselben aufgesetzte Melodie absingen lernen,

*) Vielleicht klärt uns Ambros in dem zweiten Theile seiner „Geschichte der Musik" vollständig darüber auf.

Der Ursprung unserer Tonschrift läßt sich allerdings gegenwärtig nur bis in's 12. oder 13. Jahrhundert hinein verfolgen, wie Bellermann richtig angibt, indem er Franco von Cöln als den ältesten uns erhaltenen Schriftsteller über Mensuralmusik bezeichnet. Nachdem er von diesem kurz und deutlich das Hauptsächlichste des Notensystems und den Werth der einzelnen Noten, — auch den zweitheiligen und dreitheiligen Rhythmus erklärt hat, geht er zu den Tabulaturen über. Kiesewetter hat mehrere Aufsätze über diesen Stoff in der alten „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ veröffentlicht und in derselben sehr schätzenswerthe Beiträge zur Erklärung der Tabulaturen geliefert. Bellermann hat sich jedoch mit dem ganzen Stoffe noch genauer vertraut gemacht, so daß er mit Glück einige Fehler Kiesewetter's verbessert. Die genaue Entwickelung dieser Materie ist um so wichtiger, als uns in der deutschen Tabulatur „namentlich aus dem 17. Jahrhundert, handschriftlich viele Orgelkompositionen und selbst Partituren größerer Vokal-Kirchenstücke aufbewahrt sind.“ Weiter sagt der Verfasser, daß die Töne durch Buchstaben in deutscher Kurrentschrift ausgedrückt wurden und daß man ursprünglich die Oktaven von A an mit hinzugefügtem Γ gerechnet habe. Jedoch hätten darin Willkürlichkeiten geherrscht, wie sein mitgetheiltes Facsimile No. 1, von ihm auf Seite 23—25 in unsere Notenschrift übertragen beweist, in welchem die Oktave von H—h gerechnet wird. Daß die Benennung unserer Oktaven: große, kleine, eingestrichene ꝛc. der deutschen Tabulatur ihren Ursprung verdankt, scheint uns ebenfalls ganz einleuchtend zu sein. Als Ursache für die Willkürlichkeiten damaliger Zeit in Betreff der Eintheilung in Oktaven, kann man vielleicht, wie der Verfasser sagt, „annehmen, daß sich die Organisten häufig nach dem Anfangston ihrer Orgel richteten.“ „Wenigstens soll der berühmte Wiener Hoforganist Paul Hofmeier (unter Maximilian I.) seine Oktaven von F—f gezählt haben, weil die meisten Orgeln in der damaligen Zeit in der Tiefe bis F gingen.“ Sodann gibt H. Bellermann die Zeichen für die Dauer der Töne an, auf welche wir den Leser selbst verweisen müssen, da wir keine entgegenstehende Meinung äußern und somit es für unrecht halten würden, wenn wir einen Auszug dieser, für unsere Kunstgeschichte so wichtigen Entwickelung geben wollten. Der Leser soll, wenn er sich gründlich informiren will, jene von Bellermann gegebene Anleitung zur Uebertragung von Tonstücken aus der Orgeltabulatur, sowie aus den drei verschiedenen Lautentabulaturen, nämlich der älteren deutschen, der italienischen und der neueren deutschen selbst studiren, was dem mit der Zeit sparenden Musiker um so leichter ist, als Bellermann statt aller weitschweifigen Erörterungen in seiner kurzen, klaren, streng auf Quellen basirenden Darstellung mit allen Auflösungen seiner drei gegebenen Facsimiles kaum 12 Seiten verbraucht hat.

Nach einigen Angaben „über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen,“ nämlich, daß man früher, wie bereits bekannt, mit wenigen Ausnahmen nichts, oder wenn es die Tonlage erheischte, nur ein b vorschrieb und die 3 gebräuchlichen Schlüssel auf eine jede der 5 Linien setzte, entscheidet er sich dahin, daß bei der Herausgabe älterer Musikwerke die Schlüssel und die Tonhöhe wohl am besten unverändert wiederzugeben seien, was auch ganz mit unserer Ansicht übereinstimmt; denn die Geschicklichkeit zu transponiren müssen Musiker, in deren Händen ja die Aufführung von dergleichen Sachen liegt, erlernt haben. Von den Versetzungszeichen geht er im 6. Abschnitt zu den Tonarten über, welche Materie bisher in deutschen, französischen und englischen Werken nie ganz klar gestellt worden ist. Sogar Forkel, Kiesewetter und Winterfeld haben immer nur Oberflächliches und theilweise Falsches darüber gegeben, obgleich in der Kenntniß des Tonartensystems eigentlich die ganze Harmonielehre der Alten bestand und zum Verständniß ihrer Werke ein Studium desselben unerläßlich ist. Wir wollen sehen, ob Bellermann den betreffenden Gegenstand eingehender behandelt und, wie in seiner vortrefflichen Tabulaturerklärung, etwas positiv Neues geboten hat.

Zuerst gibt er von Seite 36—41 eine kurze Uebersicht über die griechischen Tetrachorde und Tonartenbildungen, welche er nach seiner eigenen gewissenhaften Angabe den beiden Werken seines Vaters „Tonleitern und Musiknoten der Griechen.“ Berlin, 1847 und „Anonymi scriptio de musica“ etc. Berlin, 1841 entnommen hat. Heinrich Bellermann hat es, vielleicht der Kürze seiner Angaben wegen, für unnöthig gehalten, die betreffenden Stellen in Friedrich Bellermann's Werken anzuführen; der Vervollständigung halber und zur Erleichterung des Nachlesens erlauben wir uns zu bemerken, daß letzterer in erstgenannter Schrift von pag. 4—14 die Materie behandelt, womit pag. 43—45 in letztgenanntem Werke, betreffend die Veränderungen der Oktaven-Gattungs-

namen im Mittelalter zu vergleichen sind. Obgleich wir in manchen Einzelnheiten, z. B. in Bezug auf die absolute Tonhöhe der Griechen, auf die Scalen des Boethius ꝛc. dem dort Gesagten nicht ganz beipflichten können, so müssen wir uns doch hier ein näheres Eingehen auf die griechische Theorie, als nicht speciell zu unserem Gegenstande gehörig, versagen, hoffen jedoch später einmal zur Würdigung der musikalisch-wissenschaftlichen Werke jenes berühmten Philologen einen bescheidenen Beitrag liefern zu können. Unser Verfasser gibt nun weiter die Kirchentonarten im Notendruck an, ohne dabei eine genauere Analyse für nothwendig zu erachten; vielmehr setzt er eine Menge irriger Ansichten anderer Schriftsteller, wie Kiesewetter, Silcher ꝛc. hinzu, welche die Benennung der im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Scalen mit griechischen Namen, wie Dorius, Phrygius ꝛc. dem Glarean zuschreiben. Bellermann bekämpft diesen Irrthum und sagt, daß nur die Benennungen äolisch und ionisch für die Töne A und C vielleicht vom Glarean zuerst angenommen seien. „Die Anwendung der übrigen Namen," fährt der Verfasser fort „finden wir schon ganz mit Glarean übereinstimmend bei Hucbald, also sechs Jahrhunderte früher. Auch schon er nannte A hypodorisch, H hypophrygisch, C hypolydisch, D dorisch, E phrygisch, F lydisch und G mixolydisch." Dabei citirt er die Stelle: Gerbert, scriptores ecclesiastici I, pap. 127. Bis auf Angabe der Tonentfernungen ist Alles ganz richtig, doch hat Bellermann übersehen, daß die citirte Schrift des Hucbald ein Excerpt aus „De musica" des Boethius ist. Diese Hucbald'sche Schrift fängt mit den Worten an: „de Harmonica consideratione Boethius" etc. in welcher mit wenigen Zuthaten die Theorien des Boethius auszugsweise mitgetheilt werden. Auf diese Schrift deutet Hucbald in einem früher von ihm geschriebenen Werke: „Sicut vocis articulatae" etc. (Gerbert, scriptor. eccles. I, pag. 152), welches in selbstständiger Darstellung seine eigenen Theorien enthält, ganz am Ende mit folgenden Worten hin: „Pandit multa musicae artis miracula praestantissimus auctor Boethius, magisterio numerorum enucleatione cuncta comprobans. Cujus, si Deus annuerit, sequens opusculum aliquod continebit excerptum." Das folgende bei Gerbert pag. 173—212 abgedruckte Werk, in welchem Abdruck außer andern Irrthümern dem Schüler die Fragen in den Mund gelegt werden, hingegen der Lehrer als Examinator fungirt, ist nun nicht das angegebene Excerpt aus dem Boethius, sondern dieses steht bei Gerbert pag. 125 bis 152, mit welcher in Bezug auf die hier besprochene Materie der Tonarten De musica Boethii lib. IV. Cap. XIII—Cap. XVI zu vergleichen ist, woraus sich ergibt, daß in letzterer nach dem Vorbild des Claudius Ptolemäus (Zeitgenosse des Antoninus Pius) die griechischen Namen in derselben Weise gebraucht sind, wie bei Hucbald und den spätern Theoretikern bis zu Glarean, dessen musikalisches Hauptstudium in der Erklärung des Boethius bestand. Henricus Glareanus hat nun das Verdienst, im 16. Jahrhundert die Materie der bereits in der Praxis gangbaren Tonarten klar gestellt und theoretisch begründet zu haben, daher ihm auch die besten Theoretiker seiner Zeit, z. B. Calvisius in diesem Punkte gefolgt sind. Letzterer ist uns von den musikalischen Schriftstellern des 16. Jahrhunderts als der klarste erschienen, weßhalb wir auf Grund seiner in vortrefflichem Latein abgefaßten Schrift: „exercitationes musicae duae, Lipsiae 1600" versuchen wollen, das Wesen der Tonarten, deren Klarstellung wir in den bisher gedruckten Werken vermissen, auseinanderzusetzen, da auch das, was Bellermann aus dem später von ihm selbst in Chrysanders Jahrbüchern vortrefflich übersetzten und erklärten musikalischem Wörterbuche des Johannes Tinctoris aus dem 15. Jahrhundert über die Quinten- und Quartengattungen anführt, der Tonartenbildung des 16. Jahrhunderts nach Calvisius nicht entspricht.

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Konzertbericht.

Von Otto Gumprecht.

Der Stern'sche Gesangverein. — Cherubini's D-moll-Messe. — Die Gesellschaft der Musikfreunde. — Schumann's Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea". — Volkmann'sches Konzertstück. — Der Cellist Popper. — Lißt's „Prometheus"-Musik. — Loreley-Ouvertüre von Naumann. — Julius Stockhausen.

Von den meisten Konzerten der vergangenen Saison habe ich bereits in meinen früheren Berichten Rechenschaft abgelegt. Was an wichtigeren Erscheinungen auf diesem Gebiete bisher noch unerwähnt geblieben, soll in dem Folgenden zusammengefaßt werden. Der Stern'sche Verein, der diesen Winter sein fünfzehnjähriges Stif-

tungsfest begangen, veranstaltete nach Weihnachten noch zwei Aufführungen. Ihren Inhalt bildeten Händel's „Judas Makkabäus“ und Cherubini's D-moll-Messe. An das letztere Werk muß ich einige Bemerkungen knüpfen. Auf seinen allgemeinen Charakter brauche ich hier nicht von Neuem zurückzukommen, sondern darf mich in dieser Beziehung auf die bei der Beurtheilung des Cherubini'schen „Requiem“ (Nr. 21 der „Recensionen“ vom 21. Mai d. J.) geltend gemachten Gesichtspunkte berufen. Die verschiedensten musikalischen Elemente haben sich in der Partitur der D-moll-Messe zu edler, stylvoller Einheit verschmolzen. Aus der Melodie, Harmonie und Modulation blickt überall das Mozart'sche Vorbild. Das orchestrale Festgewand, welches die Stimmen umschließt, verräth dagegen den Haydn'schen Einfluß. Auf's engste schmiegt sich die Behandlung der Instrumente der Natur jedes Einzelnen an. Weit mehr ist es dabei dem Komponisten um durchsichtige Klarheit und individuelle Bedeutsamkeit als um kompakte Massenwirkung zu thun. In Anbetracht des durch verschwenderischen Klangaufwand verwöhnten Sinnes der Gegenwart hatte der Dirigent drei Posaunen hinzugefügt. Daß Cherubini in alle Geheimnisse der großen französischen Oper eingeweiht ist, läßt die Weise seiner Charakteristik deutlich genug erkennen. In jeder Sphäre des Ausdrucks steht ihm der Effekt mit unfehlbarer Sicherheit zu Gebote. Zu allen diesen Eigenschaften kommt endlich noch jenes feine Gefühl für den äußeren Wohllaut, welches der Meister als angeborenes Erbe aus seiner italienischen Heimath nach Paris mitbrachte und das ihn durch alle Wandlungen seines Styls begleitete. Wenige Werke der Gattung gibt es, die sich gleich beim ersten Begegnen so mittheilsam dem Verständniß entgegen neigen, wie diese Messe. Trotz der Richtung auf dramatischen Realismus und detaillirende Tonmalerei bleibt doch stets die harmonische Schönheit und Eurhythmie des Ganzen gewahrt. In blühenden sinnlichen Reiz sind alle diese Gebilde gekleidet; sie entstammen einer Weise zu empfinden, die in dem Madonnenkultus ihre höchste religiöse und poetische Erbauung suchte. Da die Cherubini'sche Messe weit weniger der tiefen Innerlichkeit des Gemüths als der schaffenden und gestaltenden Phantasie entsprungen, wächst und sinkt hier die Musik je nach dem Maße, in welchem ihr der Text bestimmte Vorstellungen und konkrete Anknüpfungspunkte darbot. Nicht verliehen war dem Komponisten jene Macht des Glaubens und der Liebe, welche die Bach'schen Werke der Gattung erfüllt und i jedem Worte des Dogma's unerschöpfliche Quellen des Lebens entdeckt. In derselben Art wie in dem Mozart'schen „Requiem“ und der „Missa solemnis“ von Beethoven ist der Gesang zwischen dem Chor und einer Reihe von Solostimmen vertheilt. Die letzteren treten stets gruppenweise auf, meistens zu Quartetten, hin und wieder auch zu einem Terzett oder Sextett vereinigt. Nach einer kurzen instrumentalen Einleitung intonirt der Chor ohne eigentlich tiefere Sammlung das Kyrie, während das folgende Christe dem Soloquartett zufällt. Auch hier beschränkt sich die Tonsprache darauf, die Worte des Textes mit edlem Wohllaut zu benetzen. Einen ungleich freieren und kühneren Schwung nimmt sie dagegen in dem zweiten, fugirt behandelten Kyrie, für dessen düstere Pracht wieder sämmtliche vokale Mächte aufgeboten werden. Den bei weitem reichsten und gehaltvollsten Abschnitt der Messe bildet das Gloria. In ununterbrochener Aufeinanderfolge drängen sich hier bedeutsame Züge der Charakteristik. Dem von strahlendem Glanz umleuchteten Einsatz tritt der bekannte, in den Messen nahezu typische Kontrast bei der Stelle „et in terra pax“ gegenüber. Die anschmiegendste Beredsamkeit entfaltet das von süßer Melodie gesättigte Terzett „Gratias agimus“. Zu ihrer vollen Größe richtet sich aber die Gestalt des Meisters erst in dem Chor „Qui tollis“ empor. Ueberaus schön sticht gegen das harmonische Gepränge, welches diese Worte begleitet, die wie demüthig in sich versinkende Bitte um Erbarmen ab. Das „Quoniam tu solus“ vereinigt die vier Solostimmen zu einem sehr weich und fließend gehaltenen Quartett, und dem ganzen Gloria gibt eine Fuge, die freilich ebenso wie die spätere zu dem Wort „Amen“ hin und wieder an schulmäßige Trockenheit und Absichtlichkeit streift, den Abschluß. Der künstlerische Schwerpunkt des Credo fällt in das Incarnatus und das Crucifixus. In jenem, das einem Solosextett zugewiesen, scheint alles Glück und alles Weh der Erde ineinander zu schmelzen. In dem Crucifixus flüstern die Chorstimmen, wie vom Schmerz gebrochen, im dumpfen Unisono die Leidensgeschichte auf dem Ton E, den die Instrumentalbegleitung in weit ausgesponnenen Modulationen der Klage umrankt. Von den folgenden Sätzen ragt noch das Soloquartett Benedictus durch üppigen Wohllaut und das Agnus Dei durch dramatische Gewalt des Ausdrucks hervor. — Die Ausführung war, wie in allen Konzerten des Stern'schen Vereins, bis in die kleinste Einzelheit auf's sorgfältigste vorbereitet. In die Solopartien theilten sich die Damen Strahl und Preßler, die Herren Geyer und Krause. Nicht geringere Anerkennung erwarb sich

der Verein durch die treffliche Weise, in welcher er den „Judas Makkabäus" zum Vortrag brachte. Mit begeistertem Eifer gaben sich alle Mitwirkenden dem Werke hin, welches uns den gewaltigen Meister in der ganzen Macht und Fülle seiner Töne darstellt. Die Soli waren den Damen Cash und Preßler und das wichtigste von allen, die Tenorpartie, Hrn. Woworski anvertraut. Wegen plötzlicher Erkrankung des Hrn. Krause mußten leider sämmtliche Recitative und Arien für Baß wegfallen. Durch reichliche Anwendung von Blasinstrumenten, namentlich von Posaunen, wurde die fehlende Orgel ersetzt.

Aus dem Programm der beiden letzten, im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde von Hrn. von Bülow gegebenen Konzerte sind einige Novitäten hervorzuheben. Dahin gehört zunächst Schumann's Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea". Ihre Entstehung fällt in jene trübe, äußerlich betrachtet so fruchtbare, innerlich so unergiebige Düsseldorfer Periode, in welcher der Genius des Komponisten im ungleichen Kampf mit dem immer drohender herauschreitenden Verhängniß rang. Die Ouvertüre war das Werk weniger Stunden und dazu bestimmt, eine Oper oder Kantate einzuleiten, der die Goethe'sche Dichtung zu Grunde liegen sollte. Unter den Schumann'schen Orchesterarbeiten dünkt sie mich eine der allerschwächsten, kaum durch irgend einen Zug hervorragend über das geistige Niveau einer Improvisation, welche die „Marseillaise" zum Thema gewählt. Die Weise, in welcher hier diese Melodie verwendet wird, wirkt auf den Hörer verstimmend und erkältend, wie alle trockene Symbolik und peinliche Absichtlichkeit. Selbst wer auf den Standpunkt der Programm-Musik hinüberzutreten und an der Hand des Alles erläuternden und in die Klarheit des Gedankens emporhebenden Wortes die hieroglyphische Bildersprache der Instrumente zu deuten bereit ist, muß die Art mißbilligen, in welcher der Komponist über jene Melodie verfügt. Sie könnte etwa den Kern einer Introduktion ausmachen, an die sich im Allegro eine Tonidylle von bürgerlich ehrbarem Charakter reihte. Anders verfährt Schumann. Nach ein paar freundlich einladenden Takten ergreift er die „Marseillaise", die uns dann fast durch den gesammten weiteren Verlauf geleitet. Die Weise mag ihn besonders angemuthet haben, denn sie klingt vielfach in seine anderweitigen Tondichtungen hinein. Die Wandlungen, die sie in der Ouvertüre durchmacht, erscheinen indessen ebenso wenig bedeutsam wie die Motive, die ihr gegenüber gestellt sind.

Ein Volkmann'sches Konzertstück für Violoncell legte, wie das B-dur-Trio des Komponisten, von einem eben nicht landläufigen Talent Zeugniß ab. Das poetisch angehauchte Eingangsmotiv des Stückes weist darauf hin, daß es hier nicht auf gewöhnliches Virtuosenfutter, sondern auf die Darstellung einer intensiven Stimmung abgesehen war. Indem diese sich weiter auszusprechen ringt, geräth sie jedoch immer mehr in ein Gebiet, das dem Konzertsaal fernliegt. Das Eigensinnige, Grillenhafte, rein Subjektive ist durchaus überwiegend. Hr. Popper, Mitglied der Löwenberger Kapelle des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, erwarb sich durch die Ausführung des schwierigen Stückes allgemeine Anerkennung. Sein Ton ist von gesunder Fülle und edlem Gehalt, die Intonation meist tadellos, der Vortrag sowohl durch die Sauberkeit in allem Technischen, wie durch die echt musikalische, von allen Fadaisen des Virtuosenthums freie Auffassung in hohem Grade fesselnd.

Lißt war in den beiden letzten Konzerten der Musikfreunde durch den von ihm mit glücklicher Hand instrumentirten Schubert'schen „Reitermarsch" und durch seine Musik zu Herder's „Gefesseltem Prometheus" vertreten. Ueber den Komponisten, wie man ihn aus seinen symphonischen Dichtungen kennt, sagt die letztere Partitur kaum etwas Neues aus. Auch hier verräth sich uns eine ebenso leicht angeregte als lebhaft empfindende Natur, deren produktives Vermögen jedoch in keinem Verhältniß steht zu dem sehnsüchtigen Schöpfungsdrang, der ihr die ganze Seele erfüllt und bewegt. Wohin man blickt, überall die weitgeöffnete Kluft zwischen Wollen und Vollbringen, hochfliegende Intentionen, das massenhafteste Aufgebot der äußeren Mittel und dabei Leistungen, die doch in ihrem innersten Gehalt leer und nichtig sind. Die Tonsprache zersplittert sich in einzelne Anläufe und Interjektionen, welche durch ihre Zusammenhangslosigkeit wie durch ihre Richtung auf den handgreiflichsten Realismus das Gefühl gleichmäßig befremden und abstoßen. Gegen das paradoxe Wesen, welches das Werk fast von Anfang bis zu Ende durchdringt, kontrastirt wunderlich genug eine einzige Nummer durch ihre so absichtsvoll zur Schau getragene Simplizität, ich meine den Schnitterchor, der sich die Pastoralidylle der französischen komischen Oper zur Schablone gewählt.

Eine Ouvertüre von Emil Naumann (sie trägt den Titel zu einem Trauerspiele „Loreley") empfahl sich der Theilnahme der Hörer durch gewisse Vorzüge der Bildung. Die Disposition ist klar und verständig, die Entwicklung glatt und gerundet, die Behandlung des Orchesters verräth eine gewandte, wählerische Hand. Trotz der Richtung auf das Populäre bleibt der symphonische Anstand gewahrt.

Ganz am Ende der Saison erschien bei uns noch als willkommener Gast Hr. Julius Stockhausen aus Hamburg. Während es ihm bei zwei früheren Gelegenheiten nicht gelungen war, in ein näheres Verhältniß zu unserem Publikum zu treten, füllten diesmal seine beiden Konzerte, trotz der ungewöhnlich hochgegriffenen Eintrittspreise, den Saal der Singakademie bis auf den letzten Platz. Zum Vortrage hatte er sich gewählt: „Die schöne Müllerin" und das erste Drittel der „Winterreise" von Schubert, ferner den Heine-Schumann'schen Liedercyklus „Dichterliebe". Ueber Stockhausen's Gesang, der fast in allen größeren deutschen Konzertsälen wohl gekannt und gewürdigt ist, habe ich kaum etwas Neues zu bemerken. Man empfindet ihm gegenüber jenes reine Wohlgefühl, welches stets die vollendete künstlerische Bildung und Klärung des Materiales dem Sinne mittheilt. Im Einzelnen wäre besonders hervorzuheben der Adel und die Deutlichkeit der Aussprache, die mustergiltige Ausgleichung des Melodischen und Deklamatorischen, die meisterhafte Behandlung des rhythmischen Elements, wie die feinen wählerischen Schattirungen der verschiedenen Stärkegrade, namentlich die Kunst im Diminuendo und Piano. Nirgends unterbricht ein naturalistischer Akzent, eine nicht in Wohllaut aufgelöste Interjektion die Harmonie der Stimmung. Wer etwa das Mikroskop zur Hand genommen, wird als den einzigen Makel im Technischen die Intonation oberhalb des eingestrichenen C hier und da um ein paar Schwingungen zu tief gefunden haben. Der Ausdruck meidet alle stärkeren Striche und grelleren Farben. Im sanften, gleichmäßigen Wellenspiel der Schönheit wogt er auf und nieder. Er verschmäht nicht allein die unvermittelten Kontraste, sondern auch jedes stärkere Accelerando und Ritardando, sogar das Portament, soweit es nicht der Komponist selbst vorgezeichnet. In der Natur dieser den klassischen Traditionen folgenden Gesangsrichtung liegt es, daß sie kein Bedenken trägt, bei einer Kollision künstlerischer Pflichten die charakteristische Kraft und Schlagfertigkeit im Einzelnen dem Fluß und der Symmeterie des Ganzen zum Opfer zu bringen. Der Kammerton der Empfindung erscheint bei ihr ungleich tiefer als der, auf welcher unsere durch die gewaltigste Gefühlsverschwendung verwöhnte und überreizte Zeit gestimmt ist. Noch Eines muß hinzu gefügt werden, um das Signalement des Sängers zu vervollständigen. Sein Vortrag ist weit mehr die reife Frucht gewissenhaftester musikalischer Bildung und Erziehung als die aus der Begeisterung des Augenblicks emporgeschossene Blüthe. Nicht der aus ursprünglichstem Vermögen schaffenden und gestaltenden Genialität stehen wir hier gegenüber, sondern jener bis in den kleinsten Zug geglätteten und ausgearbeiteten Auffassungs- und Behandlungsweise, wie sie nur dem feinfühligen, durch lange Uebung und Beobachtung entwickelten und geläuterten Schönheitssinn entspringt. Während der letzten Jahre pflegte Stockhausen, mit Ausschluß des französischen und italienischen Koloraturgesanges nur die Blüthen deutscher Lyrik in sein Programm aufzunehmen. Allerdings widerstrebt dem Liede die zerstreuende Atmosphäre und der anspruchslose Rahmen des Konzertsaales. Ihrer ursprünglichen Heimath entfremdet und in eine dreistere Oeffentlichkeit hineingetragen, verlieren diese musikalischen Veilchen und Maiblumen einen Theil ihres Duftes. Im vorliegenden Fall stellt indessen die außerordentliche Begabung des Sängers dem Unternehmen einen ästhetischen Freibrief aus. Aehnlich verhält es sich mit einem andern Umstand. Fast alle von Stockhausen vorgetragenen Gesänge sind für Tenor geschrieben. Nicht allein die tiefere Tonlage, die bei den meisten gewählt werden mußte, sondern namentlich auch der männliche Klangcharakter des Baritons verändert bis zu einem gewissen Grad ihren Empfindungsgehalt. Vermöge einer inneren Nothwendigkeit haben unsere Komponisten der Liebe Lust und Weh dem Tenor, d. h. der Jünglingsstimme, oder dem Sopran und Alt in den Mund gelegt; denn nur dem jugendlichen und dem Frauenherzen steht es an, von jenem einen Gefühl gänzlich beherrscht und ausgefüllt zu werden.

Münchener Musikbericht.

Die Oper und das Konservatorium für Musik.

×. — Endlich scheinen die Gastspiele und ersten Versuche, die seit Ostern in übertriebener Hast sich einander auf die Fersen traten, ihr seliges Ende erreicht zu haben, und allmählich kann unsere Oper wieder in das ruhigere Fahrwasser eines ständigen Personals zurückkehren. Mit Einschluß der schon in meinem letzten Berichte Erwähnten (Fr. Boggenhuber, Fr. Dustmann, Hr. Ferenczy und Frl. Korner) waren es ihrer nicht weniger als elf, sechs Sängerinnen und fünf Sänger. Vier davon wurden in Engagement genommen. Fr.

*) Außer den in Nr. 24 aufgeführten Rollen gab Fr. Dustmann noch die Leonore („Fidelio") und Rezia und Hr. Ferenczy den Eleazar und Arnold Melchthal.

Sophie Förster, Frl. Loew und die HH. Richard und Simons. Erstere, die als Valentine, Donna Anna und Norma gastirte, ist für das lange verwaist gewesene Fach einer dramatischen Sängerin bestimmt. Ihrer schönen und leicht ansprechenden Sopranstimme gesellt sich nicht allein gute Schule im engeren Sinne, insofern korrekte Tonbildung, deutliche Aussprache u. s. w. nichts zu wünschen übrig lassen, sondern — was ihrem Gesange besonders gut läßt — jenes tiefer gehende musikalische Verständniß, welches selbst bei Darstellung der höchsten Affekte vor Ueberschreitungen eines wahrhaft künstlerischen Maßes bewahrt. Auch das Spiel zeichnet sich nach dieser Richtung aus: stets treffend und nirgends übertreibend, erfreut es jederzeit durch edle Auffassung, selbst in solchen Fällen, wo man der Sängerin etwas mehr Bühnenroutine wünschen möchte. Durch häufige Beschäftigung würde sich diese allerdings leicht nachholen lassen, allein die Leiter unserer Oper scheinen sich durch die mehrjährige Gewohnheit schon so sehr in das Institut der Aushilfs-Sängerinnen verrannt zu haben, daß Fr. Förster seit dem Antritt ihres Engagements (1. Juli) bis heute (9. August) nur dreimal auftrat (als Agathe, Valentine und Donna Anna), während man Fr. Diez die Recha singen ließ und Frl. Stehle die Elisabeth. Ohne die Künstlerschaft dieser beiden hochverdienten Sängerinnen im geringsten unterschätzen zu müssen, sollte man doch endlich einsehen lernen, daß es ersterer an äußerer Repräsentation gebricht, und das schöne Talent der letzteren nur im Lyrischen und Genrehaften — sit venia verbo — im Goßmann-Style zur vollen Geltung kommt, das Hochdramatische hingegen weder ihrem an kleinen und feinen Zügen oft überreichem Spiele, noch dem Charakter ihrer Stimme entspricht.

Dem ebenfalls engagirten Frl. Loew (für das Soubrettenfach) läßt sich eine glückliche Zukunft prophezeien. Jugend, Anmuth und liebliche, wenn auch gerade nicht große Stimme verbinden sich auf das beste, und nur das Eine bleibt zu wünschen, Frl. Loew, an deren Gesang schon jetzt Sicherheit und deutliche Aussprache zu loben sind, möge sich nun auch das Studium der höheren Gesangtechnik recht angelegen sein lassen. Bisher sang sie, nachdem sie in der kleinen Rolle der Bertha („Euryanthe") debütirt hatte, die Jugend (im „Bauer als Millionär"), die Papagena, den Gemmy und die Marie (in „Czaar und Zimmermann").

Ueber Frl. C. Meyer läßt sich, da sie bisher nur als erste Dame in der „Zauberflöte" aufgetreten ist, vorläufig nicht urtheilen.

Hr. Richard, vom großherzoglichen Theater zu Darmstadt, besitzt eine schöne weithintragende Tenorstimme und ist gleichzeitig ein in guter Schule herangebildeter Musiker, der, was er singt, auch versteht. Die Intonation ist sicher und die dialektfreie Aussprache würde sehr deutlich sein, wenn sich Hr. Richard vor Allem die etwas outrirte Anwendung der sogenannten Verbindungs-Vokale abgewöhnen wollte. Das Spiel zeugte wohl von richtiger Auffassung, doch bedürfte es einer reicheren Durchführung, und den einzelnen Bewegungen wäre etwas mehr Rundung zu wünschen. Gegenüber dem Lobenswerthen jedoch sind diese leichtzubeseitigenden Schattenseiten nur von untergeordneter Bedeutung, und demnach das Engagement des Hrn. Richard für unsere tenorarme Oper nur gut zu heißen. Die Kalamität, worin sich die Hofbühne hinsichtlich ihrer Tenoristen befindet, ist wirklich groß genug: Hr. Grill ist wegen Heiserkeit nahezu schon ein Vierteljahr beurlaubt, Hr. Heinrich hingegen wird weder heiser, noch geht er auf Urlaub, und an den zeitweiligen Versuchen des Hrn. Vohlig sich zu erbauen, ist gleichfalls unmöglich. Hr. Richard trat als Eleazar, Tannhäuser und Faust auf. Als letzte Gastrolle sollte er den Josef in Mehul's „Jakob und seine Söhne" singen. Da wurde aber plötzlich Hr. Kindermann unwohl, und da man sich außer Stande sah, eine andere Oper zu substituiren, so verwandelten sich die Reiseabenteuer des Erzvaters Jakob in die „Reiseabenteuer Staberl's"!

Das vierte endlich von den neu engagirten Mitgliedern ist Hr. Simons, vom Stadttheater zu Königsberg. Seine Stimme, ein hoher Bariton, ist kräftig und wohlklingend, die Aussprache wohl deutlich, doch nicht korrekt, insofern Hr. Simons der leidigen Gewohnheit verfallen ist, bei zwei oder mehreren auf eine Sylbe treffenden Noten jede einzelne derselben scharf zu aspiriren. Vortrag und Spiel sind im Ganzen lobenswerth und verständig, nur zuweilen leiden sie an jenen unschönen Ausschreitungen, wie man sie zumeist an Provinztheatern zu treffen pflegt. Hr. Simons trat als Zampa, als Czaar (in „Czaar und Zimmermann") und als Jäger (im „Nachtlager von Granada") auf.

Außer den eben Angeführten gastirten noch Hr. Stolzenberg vom Hoftheater zu Karlsruhe und Hr. Philippi vom Stadttheater zu Nürnberg.

Die Stimme des ersteren, der den Postillon, Almaviva, George Brown, Tamino, Lyonel, Florestan und Hüon sang, gehört schon zum größten Theil der Vergangenheit an und ist überdies keine von den leicht an-

sprechenden. Daß bei so sprödem Materiale Rollen wie z. B. die des Almaviva vollkommen verunglückten, kann nicht überraschen. Im Uebrigen scheint die Gesangtechnik dieses Sängers einer soliden Schule entsprungen zu sein. Auch das Spiel läßt allenthalben wohlüberlegte und zum Theil edle Intentionen durchblicken, nur Schade, daß sich dies Alles im Gewande einer mit eiserner Konsequenz beibehaltenen Manier kundgibt.

Hinsichtlich des Hrn. Philippi kann ich mich kurz fassen. Sein nicht unangenehmer Baß-Bariton erwies sich für die hiesige Bühne nicht ausreichend, und weder aus Spiel, noch aus Gesang konnte man auf einen höheren Standpunkt schließen, als auf den eines routinirten Naturalisten.

Gegen die Reichhaltigkeit des Repertoirs ließe sich unter solchen Umständen allerdings nichts einwenden, und würde der Quantität durchwegs auch die Qualität entsprochen haben, so müßte man die Oper Münchens als eine Muster-Anstalt preisen. Daß wir hierzu keine genügende Veranlassung haben, geht zum Theil schon aus dem Voranstehenden hervor, weiterhin ist es nahezu unmöglich, bei so rasch wechselnden Kräften stets ein gutes Ensemble zu erzielen. Das Beklagenswertheste aber bleibt, daß die hinsichtlich des Repertoirs maßgebenden Persönlichkeiten sich eines über alle Begriffe antiquirten, ja unter Umständen geradezu schlechten Geschmackes erfreuen. Oder verdient etwa die Wiederaufnahme des Zampa mit seiner altmodischen Zirkus-Musik eine mildere Beurtheilung? Höchstens dann, wenn diese Verirrung vereinzelt dastehen würde! Dem ist aber leider nicht so, man scheint sich im Gegentheil in solchem Fahrwasser ganz absonderlich wohl zu fühlen; denn noch in dieser Woche haben wir eine gleichfalls neueinstudirte Oper zu erwarten, die als würdiges Gegenstück zu „Zampa" nicht besser hätte gewählt werden können: Lortzing's „Waffenschmied", das Pfahlbürgerthum zu Rosse! — Auf der Karte steht München allerdings im Centrum Deutschland's, in so manchen Dingen jedoch (unter andern auch hinsichtlich seiner musikalischen Zustände) möchte man eher glauben, es liege — links um die Ecke. Mit Rücksicht hierauf dürfte von der Anwesenheit Richard Wagner's möglicherweise manches Ersprießliche zu hoffen sein. Zunächst hätte er die Rolle des Hechtes im Karpfenteich zu spielen.

Die beiden Prüfungskonzerte des k. Konservatoriums (26. und 30. Juli) enthielten im Ganzen genommen Gutes, obwohl ein endgiltiges Urtheil über die Wirksamkeit dieses Institutes erst dann gefällt werden kann, wenn neben den sogenannten Prüfungskonzerten auch wirkliche Prüfungen abgehalten werden. Vor Allem sind die Leistungen auf Violine und Violoncell hervorzuheben — Lehrer sind die Herren Joseph Walter und Hippolyt Müller — weil sich hiebei nicht bloß ein hoher Grad von Technik, sondern auch Geschmack hinsichtlich des Vortrags entfaltete. Auch das Klavierspiel war gut vertreten.

Im Sologesange zeichneten sich durch Stimme sowohl als durch vorgeschrittene Schule nur die Sopranistinnen Frl. Thoma und Büchner aus. Auch Frl. Hemauer hat einen sehr schönen hohen Sopran, doch ist sie noch Anfängerin im vollsten Sinne des Wortes. Daß man ihr gleichwohl die Partie der Euryanthe (im ersten Finale) aufnöthigte, ist eben einer von jenen genial-sein-sollenden Mißgriffen, um welche der bisherige Direktor, Hr. Franz Hauser, noch niemals verlegen war. Glücklicherweise hatte man — wie mir aus guter Quelle berichtet wird — in neuester Zeit endlich den Muth, diese Größe in den längst verdienten Ruhestand zu setzen. Damit allein jedoch ist die Sache noch lange nicht zum Heile der Anstalt erledigt. Denn verfährt man bei Wiederbesetzung des Direktoriums nicht gänzlich unparteiisch und wählt, den Einflüsterungen der Freunde lauschend, oder den Handbilleten hoher Herrn gehorchend, keinen gebildeten, gewissenhaften und vollkommen unabhängigen Fachmann: dann wird man noch auf Jahre hinaus an den Folgen des Hauser'schen Regiments zu zehren haben. Weiterhin bedarf der Lehrplan so mancher Abänderungen, wenn hiebei überhaupt von einem Systeme die Rede sein soll, und ebenso müssen die disciplinären Bestimmungen schärfer gefaßt und mit größerer Energie aufrecht erhalten werden, wenn man überhaupt Disciplin einzuführen gedenkt. Als eines der wichtigsten Hilfsmittel aber zur Erreichung dieses Zieles würde zunächst eine würdigere und unabhängigere Stellung des Lehrpersonals in das Auge zu fassen sein.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

16. und 17. August: „Faust". — „Götz von Berlichingen".

Φ. — Die beiden ersten Abende der beginnenden Saison fielen Goethe zu. Gewiß ein würdiger Anfang und eine Art Bürgschaft für die vorwiegend deutsche und klassische Richtung des Repertoirs. Daß aber dabei

das heitere Element nicht zu kurz kommt, dafür bürgt uns der Geschmack des Publikums und die für das Lustspiel unerreichten Kräfte des Burgtheaters. Wären wir ebenso sicher, daß in Bezug auf die zu erwartenden Novitäten auch wirklich Neues und nicht blos Aufgewärmtes, und aus dem vorhandenen Neuen auch wirklich das Beste geboten werden wird, so wäre unsere Freude an dem Wiederbeginn der künstlerischen Thätigkeit unseres Burgtheaters eine ungetrübte.

Ueber „Faust" und „Götz", sowie über die Darstellung dieser beiden Werke haben die „Recensionen" sich wiederholt ausgesprochen. Diesmal wollen wir nur mit einigen Worten über mehrere neue Besetzungen in dem zweitgenannten Stück berichten.

Löwe hatte den „Götz" an Hrn. Baumeister abgetreten, und wir wären versucht zu glauben, daß der alte Veteran seinem jungen Kollegen beim Studium der Rolle zur Seite gestanden ist. Wenigstens vermißten wir in Hrn. Baumeister's Auffassung und Gestaltung des Charakters jedes schöpferische, selbständige Element. Der Vorwurf ist nur ein bedingter, indem Löwe's Götz stets als ein treffliches Vorbild gelten muß, und dieser „letzte Ritter" überhaupt so aus einem Stück gehauen ist, daß es im Allgemeinen genommen keine zwei Arten geben kann, denselben aufzufassen; allein in den Details lassen sich Licht und Schatten verschieden vertheilen, und in dieser Beziehung hat sich's nun Hr. Baumeister vielleicht etwas gar zu leicht gemacht. Am besten gelangen ihm die wenigen etwas elegischen Stellen der Rolle und die mit großer Diskretion, einfach und ergreifend durchgeführte Sterbescene; am wenigsten die heiteren, humoristischen Stellen, wo der Ton hart an das Possenhafte streifte. Jedenfalls wird Hr. Baumeister die Rolle mit jedem Jahr sicherer und einheitlicher gestalten und das etwas burschikose Wesen (z. B. das Werfen des einen Beines über das andere) nach und nach abzulegen suchen. Auch war das Aussehen des Künstlers ein entschieden zu jugendliches.

Fr. Koberwein steht als Götzen's schlichte Hausfrau ihrer Vorgängerin, welche doch die Elisabeth zu ihren besten Rollen zählte, in keiner Weise nach. Ganz besonders hübsch spielte sie die Scene mit Selbitz. Die HH. Franz, Förster und Lewinsky (Kaiser, Lerse, Bruder Martin) waren ganz entsprechend: ersterer hatte einen besonders charakteristischen Kopf, letzterem hätten wir etwas weniger Pathos gewünscht.

Die zwei neuengagirten Mitglieder, die HH. Wilke (früher in Karlsruhe, dann im Carltheater und an der Wien) und Leuchert (der langjährige Held des Josefstädter Theaters) debütirten als Sickingen und Faud. Wir haben zu wiederholten Malen Gelegenheit gehabt uns über Hrn. Wilke's Leistungen sehr anerkennend auszusprechen, und wollen daher diesmal die überstürzte Rede und das linkische Benehmen seines Sickingen's auf Rechnung der Befangenheit eines ersten Auftretens auf diesen jedem Schauspieler mächtig imponirenden Brettern zuschreiben. Auch Hr. Leuchert schien es gar zu gut machen zu wollen: in seiner Erzählung von der Gefangennehmung Weislingen's, wäre ein etwas rascheres Tempo und ein einfacherer Ton am Platze gewesen. Hr. Leuchert ist aber eine gute Akquisition und dürfte manche Rolle aus dem Repertoir der HH. Nolte, Stein und Korner weit besser als diese zur Geltung bringen.

Die übrige Besetzung war die frühere geblieben. Hr. Ferrari gibt den Georg mit jedem Jahr sicherer und abgerundeter. Schade, daß er im Burgtheater keine Gelegenheit findet sich frei zu entwickeln: mit zwei Rollen im Laufe des Jahres ist es nicht möglich. Wir können nicht umhin unter der im Ganzen tüchtigen Darstellung des „Berlichingen" die treffliche Leistung des Hrn. Sonnenthal als Franz besonders hervorzuheben. Daß der Künstler gerade für diese Rolle die zu seinen vorzüglichsten gehört, mit einem großen Kranz bestraft wurde, war eine Taktlosigkeit, die ihn in in die peinlichste Verlegenheit versetzte, und deren Einbürgerung in's Burgtheater wir aufrichtig bedauern würden. Das Publikum war animirt wie selten in diesen Räumen.

Operntheater.

11. — 17. August: „Fidelio". — „Jotta" (2 Mal). — „Martha". — „Hans Heiling". — „Der Troubadour". — „Indra". — (Frl. v. Murska als Gast.)

‡ — Frl. Ilma v. Murska hatte sich durch ihre doppelte Darstellung der Lucia so glücklich introduzirt, daß bei der am letzten Samstag endlich vom Stapel gelassenen „Martha" im Operntheater buchstäblich „kein Apfel zu Boden fallen konnte". Die so lange wüst und leer gebliebenen Bänke mögen aber unter der Decke sich weiblich in's Fäustchen gelacht haben. Denn der Erfolg entsprach so hoch gespannten Erwartungen denn doch am Ende nicht.

Es ist unläugbar, daß die jugendliche Gastin durch den brillanten Vortrag der berüchtigten Proch'schen Variationen im vierten Akte das Publikum zu gerechten Bei-

fallsausbrüchen hinriß. Aber wir wüßten in der eigentlichen Rolle auch keine Stelle anzugeben, die sich diesem „Nebenverdienst“ vollkommen würdig an die Seite setzen ließe. Die Stimme des Frl. v. Murska ist weder stark noch von besonders angenehmem Timbre; der Vortrags- und namentlich der Darstellungsweise aber scheint es, nach jenem Abend zu urtheilen, an frischer Lebendigkeit und Naturwahrheit sehr zu fehlen, so daß am Ende nichts übrig bleibt, als die trefflich fundirte, virtuos entwickelte Gesangstechnik zur Ausfüllung der Intermezzo's aufzubieten. Daß dabei immer im Einzelnen viel Gelungenes, ja Frappantes mit unterläuft, läßt sich denken. Beim Anschauen dieser anmuthigen Stimmgaukelei wollte uns aber durchaus der verwünschte Gedanke nicht aus dem Sinn, das Fräulein sei eigentlich gar kein wirkliches Fräulein, sondern eine jener pfirsichroth geschminkten Phantasie-Puppen-Figuren in Theodor Amadeus Hoffmann's Manier, die an Stelle der Seele eine Spieluhr im Leibe haben.

Was wirkliches Leben und beseelte Kunst heißen will, konnte man dagegen so recht mit Behagen an der Nancy des Frl. Bettelheim genießen. In Spiel und Gesang gleich sattelfest, erntete sie den wohlverdientesten Beifall.

Weniger begreiflich waren uns die freilich auch etwas gemischt ausfallenden Auszeichnungen, welche Hrn. Wachtel zu Theil wurden. Daß dieselben sich bis zu Kränzen verstiegen, könnte nach dem Vorfall, von dem wir neulich berichteten, leicht ironisch gedeutet werden. Ernst genommen ist an Hrn. Wachtel eben nichts und wieder nichts anzuerkennen als die treffliche Kehle. Was er dazu thun sollte, war an diesem Lyonel wieder fast so mangelhaft als neulich an dem bewußten „Stummen“-Abend. Der ewig gleiche, sorglos rohe, zuweilen auch wieder entschieden fehlerhafte Vortrag, und das ewig gleiche, sehr gescheidte Gesicht, — Herz was verlangst Du mehr?

Daß Hr. Mayerhofer den Plumket ebenso trefflich spielt wie singt, brauchen wir kaum zu sagen. Er schien uns an jenem Abend ganz besonders gut disponirt und behielt seinen frischen Humor bis zum Schluß, auch ohne Kränze.

Was Inscenirung, Orchester und Chöre anbetrifft, gehört diese Oper zu den bestbedachten. Nur hin und wieder hätten wir auch hier die Tempi langsamer gewünscht.

Die nächste Gastrolle des Frl. Murska war die Leonore im „Troubadour“, welche sie stellenweise recht brillant gesungen haben soll; daß sie jedoch weder mit der Stimme noch mit dem Spiel ausreichte, unterliegt keinem Zweifel.

Zur Feier des Geburtstages des Kaisers wurde eine der seichtesten Opern wieder aufgewärmt. „Indra“, welche beinahe sechs Jahre geschlafen hatte, wurde von dem leeren Hause ebenso theilnahmslos aufgenommen wie ehemals. Neu war nur Hr. Walter als Dom Sebastian, der diese wenig dankbare Partie entsprechend durchführte. Die übrigen Partien waren in den Händen der Damen Dustmann und Wildauer, der HH. Erl und Beck.

Korrespondenz-Nachrichten.

W. K. **Brünn.** („Pietra“. Sonstige Novitäten und Gastspiele. Von der Oper). Die Schauspieler an Provinztheatern wählen zu ihren Benefizvorstellungen wo möglich eine Novität, um der Theilnahme des Publikums wenigstens theilweise versichert zu sein. Bei der erschrecklichen Gleichgiltigkeit unserer Theaterdirektion in Bezug auf die rechtzeitige Vorführung von Novitäten wird das Publikum wenigstens auf diese Weise mit dem oder jenem dramatischem Produkte bekannt gemacht. Und so begrüßten auch die Freunde des Schauspiels Mosenthal's „Pietra“ mit Zustimmung auf dem Repertoir. Das Stück hatte einen ganz anständigen Erfolg, die Vorzüge der Mosenthal-schen Muse: die gewählte Diktion und das scharfe Charakterisiren der Personen traten aber auch in diesem Werke sehr günstig hervor. Mosenthal hat übrigens auch für sehr effektvolle, ja man kann sagen raffinirte Aktschlüsse gesorgt und es verstanden, den Zuschauer bis zum Schluße des sehr lange dauernden Stückes in Spannung zu erhalten. Leider hat sich der Dichter, was die Behandlung seines Stoffes betrifft, zu sehr an Shakespeare's „Romeo und Julie“ angelehnt, ganze Situationen, ja selbst Redewendungen erinnern an das „Hohelied der Liebe“. Um die gelungene Aufführung des neuen Werkes machte sich in erster Reihe Frl. v. Sena verdient. Ihre Pietra war eine der sorgfältigst durchdachten Leistungen, welche man von dieser gebildeten Darstellerin bis jetzt gesehen hat, und fand auch die beifälligste Aufnahme. Mit Fleiß spielten auch Fr. Kurz und Hr. Burggraf, während Hr. Scheerenberg viel zu trocken war. — Frl. Marek vom Carltheater begann ihr Gastspiel in Offenbach's „Orpheus“ und sang noch an zwei Abenden in den Operetten „Fortunios Liebeslied“, „Salon Pitzelberger“, „Monsieur und Madame Denis“ und „Flotte Bursche“. Das Publikum bezeigte der Dame, deren erster theatralischer Versuch hierorts stattfand, viele Sympathien und das Haus war stets zahlreich besucht. Was Frl. Marek als Sängerin anbelangt, so hat dieselbe im Laufe der Zeit bedeutende Fortschritte gemacht. Reine Intonation, und ein entsprechender Vortrag machten besonders ihre Eurydice und Lucile (in „Monsieur und Madame Denis“) zu sehr anzie-

henden Leistungen. Das Spiel bedürfte zu diesen leichten französischen Produkten eine größere Lebhaftigkeit. Die Gastin wurde übrigens stets mit großem Beifalle ausgezeichnet. Die Hofschauspielerin Fr. Rettich, deren vollendete Leistungen schon vorige Saison den ungetrübtesten Genuß bereiteten, spielte an vier Abenden, und zwar in „Medea", „Furcht vor der Freude", „Eine kleine Erzählung ohne Namen", „Die Lady in Trauer" und „Die Eine weint, die Andre lacht". Es versteht sich von selbst, daß die Huldigungen, welche unserer ersten Tragödin überall zu Theil wurden, ihr auch in Brünn gezollt wurden. Ein stets überfülltes Haus — ungeachtet tropischer Hitze, das geräumte Orchester, die enthusiastischen Beifallsbezeugungen sind ein Beweis, daß das hierortige Publikum stets die wahre Kunst schätzt, und die gewissen Theaterdirektionsklagen über Mangel an materieller Unterstützung nur dadurch hervorgerufen sind, daß man dem Publikum eben nichts Ordentliches bietet. — Die Oper fristet jetzt ein kümmerliches Dasein. Eine neue Primadonna, Frl. Bywater, sang die Norma, Antonina und Leonore („Troubadour") und wurde von der Direktion, ohne erst den Erfolg der Debuts abzuwarten, engagirt. Frl. Bywater soll eine Engländerin sein; das wäre beinahe zu glauben, wenn man ihre äußerst störenden Gaumentöne und die undeutliche Aussprache gehört hat. Das beinahe ausschließlich italienische Repertoir, über welches die Sängerin gebietet, zeigte, wenn auch Routine, doch nur gewöhnliche Manieren und berechtigt zu keinen besonderen Erwartungen. Auch ein zweiter Baritonist, Hr. Bundsmann, wurde endlich, nach mehreren skandalösen Opernvorfällen mit Auszischen und Verhöhnungen, engagirt. Wenn wir an der neuen Kraft schon nichts Anderes gewonnen haben, so ist es doch ein Vortheil, nicht mehr wie von seinem Vorgänger in A-dur singen und das Orchester in B-dur spielen zu hören.

F. **Prag.** Gastspiele und Engagements in Oper und Schauspiel. Die Direktion scheint jetzt der Oper größere Aufmerksamkeit zuzuwenden als bisher; wenigstens deuten wiederholte Debüts auf das Streben hin, die bedeutendsten Lücken des Personals auszufüllen. Auch das längere Gastspiel des Hrn. Schütky aus Stuttgart brachte wieder einiges Leben in die Oper. Hr. Schütky trat neun Mal auf und zwar als: Tell, Jäger, Asthon in „Lucia", Figaro im „Barbier" (2 Mal), Herzog in „Lucrezia" (2 Mal), Mephisto und Belisar. Nicht im Besitze jener Mittel, welche dem Sänger sofort den Erfolg sichern, wußte er doch durch seine stets sorgfältigen Leistungen das Publikum nach und nach für sich einzunehmen und in den drei letztgenannten Partien sogar größere Erfolge zu erzielen. Heroische Rollen sagen seinem starken Organ besonders zu, und hier entwickelt er auch ein ganz entsprechendes Spiel, während sonst seine Aktion an einer gewissen Starrheit leidet; auch verdirbt er sich nicht selten seine Wirkung selbst durch übermäßiges Forciren. Dagegen müssen wir anerkennen, daß er sich in Bezug auf einen richtigen, gefühlvollen Vortrag und eine der Situation angemessene Betonung den Sängern besserer Art anreiht und überhaupt stets zu charakterisiren bemüht ist. Von den Debüts ist als das relativ beste das des Frl. von Térey vom Nationaltheater in Pest zu bezeichnen, welche als Rosine (2 Mal), Lucia und Margarethe mit sehr günstigem Erfolge für das erledigte erste Koloraturfach debütirte. Eine hübsche, besonders in der Höhe ausreichende, wiewohl nicht immer ganz freie Stimme, eine recht ausgebildete Koloratur, ein fein nüancirtes Spiel und eine sehr einnehmende Erscheinung führten Frl. v. Térey vortheilhaft bei uns ein. Als Lucia ganz am Platze, vermochte sie der Margarethe im gesanglichen Theile nicht ganz gerecht zu werden, während sie ihrer Rosine durch zu häufige Verzierung der sonst geläufigen und ohne große Anstrengung vorgetragenen Koloratur schadete. Jedenfalls ist ihr Engagement weit eher zu befürworten, als das des Frl. Zawertal aus Hannover, welche als Lucrezia (2 Mal) eine schwache, als Antonina im „Belisar" sogar eine negative Wirkung erzielte. Frl. Zawertal gebietet über ein starkes, ziemlich hohes Organ, dem es aber an Fülle und Wohlklang fehlt; überdies überschätzt sie ihre Mittel, indem sie sich ihren Aufgaben mit einer Leidenschaft hingibt, welche sie die Grenzen des künstlerisch Schönen vergessen läßt; so erregte sie als Lucrezia im Duett des zweiten Aktes, sowie als Antonina durch ihre ganze Leistung offenbares Mißfallen. Ihre Vorgängerin im Mezzosopranfache, die auch nicht überall korrekt sang, vermochte doch mit ihren bedeutenden Mitteln auch die schwierigsten Aufgaben zu überwältigen; wir meinen Frl. Zawiszanka, die noch immer nicht ersetzt ist. Den Maffio Orsini sang Frl. Weiß aus Olmütz, eine Anfängerin mit einer kleinen, angenehmen Stimme und wohlgeschulter Gesangsbildung. Vom heimischen Personal ist Hr. Bachmann von seinem Urlaube zurückgekehrt und hat mehrere Partien, namentlich den Melchthal, Faust und Alamir, in trefflicher Disposition gesungen. Frl. Veitl entwickelt sich zu einer schätzbaren Kraft in kleineren Rollen, wie Siebel in „Faust", Irene in „Belisar"; nur möge sie für jetzt Aufgaben fernbleiben, denen sie in keiner Beziehung genügt, so Mathilde im „Tell" oder Agathe, sonst könnte sie ihrem unstreitig bildungsfähigen Talente großen Eintrag thun. Am 15. d. M. eröffnete Hr. Steger als Masaniello ein Gastspiel. — Im Schauspiel bewirkten mehrere gleichzeitige Beurlaubungen erster Kräfte einen Stillstand des Repertoirs. Außer einem erfolglosen Versuche mit „Richard Savage", haben wir nur über das Gastspiel des Hrn. Leuchert zu berichten, der den Karl Moor und Faust spielte. Dieser Darsteller ist nicht ohne Begabung, aber nicht frei von Manier. Von seiner Stimme, die an sich nicht volltönend ist, macht er einen so unrichtigen Gebrauch, daß er oft unverständlich wird; seine Aktion ist oft übertrieben, sein Kostüm nicht vortheilhaft gewählt. Auch fehlt es ihm für den Karl Moor, sowie für den Faust als Liebhaber an Feuer und Begeisterung. Doch hat er auch einige Vorzüge, die ihn für minder heroische Partien geeignet erscheinen lassen, seine Betonung ist verständig, seine Auffassung selbständig, auch besitzt er eine nicht unbedeutende Routine. Seine Leistungen fanden einigen Beifall. Die nächsten Debüts sind die von Frl. Rottmeyer (naive Liebhaberin) und Frl. Porth (Heroine). Für den 17. d. M. als den Vorabend des Geburtstages des Kaisers ist Lortzing's „Undine" bestimmt.

Kleine Chronik.

Eine Tonkünstler-Versammlung der sog. neudeutschen Richtung findet vom 22. bis 25. August in Karlsruhe statt. Zur Aufführung in den dabei zu veranstaltenden großen Konzerten sind u. A. folgende Orchesterwerke mit Soli und Chor in Vorschlag gebracht: 13. Psalm, von F. Lißt; Bruchstücke aus einer Messe von A. Fischer, Organist in Dresden; Chöre von Jensen in Königsberg. Von reinen Orchesterwerken: „Festmarsch“ von E. Lassen; Ouvertüre zu „Tasso“ von H. Strauß in Karlsruhe; „Des Sängers Fluch“, Ballade von H. v. Bülow; Ouvertüre zu Puschkin's Drama „Boris Godunow“, von J. v. Arnold aus Petersburg; Fragment aus der Symphonie „Kolumbus“, von J. J. Abert in Stuttgart; Hochzeitsmarsch zu Hebbel's „Nibelungen“ von O. Bach; Marsch zu dem Drama „Maria von Ungarn“ von H. Gottwald in Breslau; Mephisto-Walzer, Episode aus Lenau's „Faust“ von F. Lißt; Ouvertüre von M. Seifriz, Hofkapellmeister in Löwenburg ꝛc. Von Konzertstücken für einzelne Instrumente mit Begleitung wurden gewählt: Konzert für Pianoforte von Ingeborg v. Bronsart in Königsberg; Konzert für Violoncell von R. Volkmann in Pest; erstes Konzert für Pianoforte von F. Kiel in Berlin; „Der Todtentanz“, Konzertstück für Pianoforte und Orchester von F. Lißt. — Für die Kammermusik-Konzerte sind u. a. folgende Werke vorgeschlagen: Sonate für Pianoforte und Violine von F. Kiel; Sonate für Pianoforte (An R. Schumann) von F. Lißt; Konzertstück für zwei Pianoforte von demselben; Sonate für Pianoforte von J. Reubke († am 3. Juni 1858); Trio für Pianoforte, Violine und Viola von E. Naumann, Musikdirektor in Jena; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von H. v. Bronsart in Königsberg. — An den Solovorträgen werden sich betheiligen: Hr. Konzertmeister Kömpel aus Weimar, Hr. und Fr. Langhaus aus Hamburg, Hr. und Fr. Pflughaupt aus Aachen, Hr. H. v. Bülow, Frl. Alide Topp aus Stralsund, die HH. Hofkapellmeister Seifriz und Kammer-Virtuose Popper aus Löwenburg, Hr. Musikdirektor Lassen aus Weimar, Hr. Violinvirtuose Reményi. Hr. Schild aus Solothurn. — Vorträge haben bis jetzt angekündigt: Hr. Professor Eckhardt in Karlsruhe: Ueber die Zukunft der Musik und deren Aufgaben, namentlich in Bezug auf Kirchenmusik, Oratorium und Oper; Hr. Musikdirektor Weitzmann: Ueber den Ursprung des Klaviers; Hr. v. Arnold: Ueber Musikschulen.

„Die Räuber“ als Oper. Die französische Komponistin Fr. Torbes des Sablons, deren Oper „Die Batavier“ kürzlich in Florenz Furore gemacht haben soll, komponirt jetzt einen den Schiller'schen „Räubern“ nachgebildeten Text.

Wirkung der französischen Theaterfreiheit sind angeblich dreizehn neue Theater, die binnen Kurzem in Paris die Zahl der bereits bestehenden vermehren sollen. Das riesigste von allen dürfte das Théâtre international werden, welches 6400 Menschen fassen soll.

Lokales.

G. — **An der Wien** wurde am 14. d. M. ein Spektakelstück von Julius Megerle aufgeführt, das sich „Die Belagerung von Wien anno 1863“ nannte und zum Beweis für männiglich, daß sein Titel auch sein Stoff sei, die bekanntesten Persönlichkeiten Wiens jener Zeit, von Starhemberg bis auf den Bänkelsänger Augustin herab unter seinem Personale hatte. Wem der Theaterzettel mit diesem Nachweise nicht zu Hilfe kam, konnte es recht gut auch für etwas Anderes halten, z. B. für einen einfachen „Mordspektakel“, so geschehen „in diesem Jahre“, da der Spektakel, bestehend in Pferden, lebenden Bildern, Aufzügen und Raketen doch des Pudels Kern war. In den Zwischenräumen wurde auch allerlei hin- und hergeredet, was sehr stark nach einer Romanquelle roch und jedenfalls ein Bedeutendes beitrug, um die Sehnsucht nach den Spektakelscenen wach zu erhalten. — Die Hauptrollen befanden sich (bei der dritten Vorstellung, der wir beiwohnten) in den Händen des Frl. Schmitz und der HH. Friese, Rott und Stein. Erstere führte ihre in starkes Pathos getauchte Rolle sehr anständig durch, was bei der Hinneigung des Fräuleins zum Weinerlichen und dem Umstand, daß sie den Part erst am selben Tage übernommen zu haben scheint, immerhin verdienstlich ist. Hr. Rott war als Bänkelsänger Augustin trefflich. Hr. Friese konnte den Zigeunerdialekt nicht bewältigen und gab überdies seine Figur zu harmlos; sowie Hr. Stein die der seinen entsprechende Färbung ganz verfehlte. Dieser Geheimschreiber ist ein aalglatter, mit Sammtpfötchen auftretender Schuft, Hr. Stein machte einen polternden Bramarbas aus ihm. Kleinere Rollen wurden durch die Damen Arbesser, Bondy, Klang und die HH. Berent und Liebold anständig gegeben. Dasselbe Epitheton läßt sich wenigstens zum größeren Theile der dekorativen Ausstattung beilegen.

Der Parterre-Unfug im Burgtheater hat sich beim Beginn der neuen Saison wieder ungehindert eingestellt. Die ersten Akte des „Faust“ und des „Götz“ wurden für jeden aufmerksamen Zuhörer durch die Schaar der Zuspätkommenden vollständig ungenießbar gemacht.

Zu den Novitäten, welche das Burgtheater bringen soll, und welcher wir bereits in der vorigen Nummer erwähnt haben, sollen sich auch noch Halm's „Wildfeuer“, ein Lustspiel von Schlesinger und ein Schauspiel von H. Lorm gesellen.

Im Schönbrunner Schloßtheater sollen nächsten Montag die Burgschauspieler das Bauernfeld'sche Lustspiel „Bürgerlich und romantisch“ dem König von Preußen zu Ehren aufführen. Das Operntheater bietet dem hohen Gaste, in richtiger Erkenntniß der geringen Ehre, welche es mit einer Oper aufheben würde, am Dienstag ein Ballet, und zwar die „Gräfin Egmont“.

Hr. Hellmuth ist vorgestern im Carltheater in der Operette „Die Zaubergeige“, in der sonst von Hrn. Treumann gespielten Rolle, zum ersten Male als neuengagirtes Mitglied aufgetreten.

Briefkasten der Redaktion. 13. — 19 August: HR. und Dr. K in Mannheim: Erhalten. — F. in Prag: Benützt. — F. in Hannover: Wir vermitteln keine Engagements — S hier. Wir kamen ihrem Wunsche zuvor

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 35. Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 27. August. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Die ewige Schönheit in der Tragödie.

Von **Hans Marbach.**

(Schluß.)

Es ist gesagt worden, der Grieche sei vorwiegend mythisch und symbolisch. Zwar schöpft er, wie nicht anders denkbar ist, seine Ideen vom Ewigen auch aus dem Leben, aber dieses Leben selber stellt ihm die Idee nicht rein dar, und er sucht deshalb eine passende Form. Hier kommt ihm die schon fertige Mythe entgegen, die Mythe, die im Munde des Volkes entstanden ist, aus dem allgemeinen, der Menschennatur innewohnenden Bewußtsein von der ewigen Gerechtigkeit. Der in die Mythe verwebten Idealgestalten bemächtigt sich der Dichter. Es kommt ihm weiter nicht darauf an, sie zu charakterisiren und zu individualisiren. Er will nicht *gewisse* Menschen darstellen, sondern den *Menschen* überhaupt, wie er ihm als ein Werkzeug des göttlichen Willens erscheint. Hierin liegt der Hauptunterschied zwischen ihnen und uns. Ihre Fabel ist sehr einfach, denn eine verschlungene, situationenreiche Verwicklung würde sich nur aus besondern Verhältnissen ergeben können. Sie suchen aber im Gegentheil ihren Normalmenschen aus allen besonderen Verhältnissen loszulösen. Die Schuld, aus welcher sein Untergang hervorgeht, soll nicht eine besondere Schuld sein, sondern die Schuld, welche jeder Mensch schon dadurch begeht, daß er geboren wird. Die menschliche Schwäche, das menschliche Irren im Allgemeinen ist überall der Keim des Unheils. Worin sich diese zeigt, ist allerdings in verschiedenen Fabeln verschieden, nie jedoch entspringt sie aus *besondern* *Charakter-Eigenthümlichkeiten*, und in derselben Lage würde jeder ebenso handeln, vorausgesetzt, daß er eben keine Charakter-Eigenthümlichkeiten besitzt.

Dieser menschlichen Schwäche gegenüber steht das allgewaltige Muß, das Schicksal, die Idee des Rechten: „Recht bleibt ewiglich Recht". (*Aeschylos.*) Aus dem Konflikte des Schicksals mit der menschlichen Schwäche entsteht das Dramatische.

Aus dem Gesagten wird verständlich, warum der Grieche so wenig Werth auf das legt, worauf wir unser Hauptaugenmerk richten, auf die Entwicklung der Schuld. In einer unserer meisterhaftesten Tragödien, im „Wallenstein", hat der Dichter alle Kunst aufgeboten, um den Kampf des Helden mit sich selbst, des guten Prinzips mit dem bösen, anschaulich zu machen. Wir sehen, wie ihm fast bis zuletzt der Weg zur Rettung offen steht, in seiner Hand liegt die Entscheidung, und wenn er fällt, so geschieht es dadurch, daß er unbesonnen die Zügel schießen läßt. So auch Egmont. Er konnte fliehen und sich retten. Um in solchen Fällen den Kampf begreiflich zu machen, bedürfen wir einer genauen Individualisirung. Alle äußeren Umstände müssen erwogen, alle inneren Triebfedern aufgezeigt werden, nur so wird die schließliche Schuld erklärt und, in sittlicher Hinsicht, entschuldigt. Wie meisterhaft ist hierin z. B. Richard III. geschildert! Der Grieche ist diesem Ideengange fremd. Er kennt in der Tragödie nur die Schuld des Menschen im Allgemeinen. Die Fehler, welche er begeht und durch die er untergeht, sind seine Natur. Deshalb bemüht sich der Dichter kaum von der Schuld zu sprechen. Ihn interessirt nur die Sühne. Das punc-

tum saliens ist die göttliche Gerechtigkeit, wie sie über den Menschen kommt, „ob früh, ob spät, doch sicher".

„Doch das Schicksal herrscht allmächtig;
Nicht der Mann, der klug bedächtig,
Nicht der Held, der hochgemuthet,
Nicht das Schiff, das Wog' umfluthet,
Nicht die Burg, die Mauern schirmen,
Widersteht des Schicksals Stürmen".

(„Antigone".)

Was bleibt uns aber dann am Menschen überhaupt noch interessant, wodurch wird er dramatisch? Einfach durch die Art seines Untergangs. In der Würde, mit welcher er sich endlich in das Unvermeidliche schickt, liegt seine Größe, die einzige Größe, die dem Menschen nach griechischen Begriffen gegeben ist. Auch im Epos herrscht diese Idee. Der zum frühen Tode verurtheilte Achilleus, der Dulder Odysseus, das sind die vielgepriesenen Helden Homer's. Pathos, Dulden ist die Thätigkeit des Heroen, der gefesselte Prometheus, der untergehende Titan, ist das Prototyp der griechischen Tragödie.

Man sehe die „Trachinierinnen" des Sophokles. Wir haben hier die rein menschliche Schuld: erstens des Helden Herakles, der seiner Gemahlin untreu ist, die Tochter des Iphitus mit Gewalt raubt und unter sein Dach führt; zweitens die Schuld der Gattin des Herakles, Dejaneira, die, um die Liebe des Helden wieder zu gewinnen, ihm ein vergiftetes Opfergewand zuschickt, das nach ihrer Meinung seinen Sinn ändern soll, ihn aber tödtet; drittens die Nebenschuld des Lichas, der als Bote vom Herakles gesendet, der Gemahlin desselben zuerst Unwahres berichtet, dann doch Alles ausplaudert und so die Katastrophe herbeiführt. Die Schuld Aller ist kein Verbrechen, es sind momentane Verirrungen, die sich aber furchtbar rächen. Von dieser Schuld ist kaum die Rede. Die kurze Rede des Boten verräth der Dejaneira die neue Liebschaft des Gemahls; Dejaneira, kurz entschlossen, geht in den Palast — nicht der geringste Kampf und Gewissensskrupel ist hier angedeutet — und holt das vergiftete Gewand. Nun geschieht das Gräßlichste. Dejaneira, gequält von Ahnungen, dann in schrecklicher Gewißheit, tödtet sich. Herakles stirbt unter grausamen Qualen, zuerst klagend, verwünschend, endlich eines Helden würdig. Der unglückliche Lichas, der dem großen Schicksalsrade unvorsichtiger Weise zu nahe gekommen ist, wird erfaßt und zerschmettert. Das ist die Tragödie. Wo ein wirkliches Verbrechen vorliegt, ein gewöhnlich durch die Sitte gebotenes Verbrechen, das den Thäter nicht zum Verbrecher macht, ist eben so wenig von einer Auseinandersetzung desselben, etwa von einem Schwanken vor der That, die Rede. So in der „Elektra" des Sophokles. Der Muttermörder Orest tritt mit dem festen Entschluß zur That auf und führt ihn aus, ohne einen Moment des Zauderns. Hier bildet auch ausnahmsweise die entscheidende That selbst, die Ermordung der Klytämnestra, den Schluß der Tragödie, was meiner obigen Behauptung nicht widerspricht, da diese Tragödie das Mittelstück einer Trilogie, die That des Orest in Rücksicht auf die Klytämnestra nur das sich vollziehende Schicksal und der Schwerpunkt der Handlung das Leiden der Elektra ist.

Ueberall sehen wir die unwiderstehliche Gewalt des Schicksals. Was aber durch sie dem Menschen an Freiheit geraubt wird, das wird ihm an Größe reichlich ersetzt. Diese leidenden, untergehenden Menschengestalten sind unendlich erhaben. Im zermalmenden Schmerz schüttelt der Mensch alles Kleinliche, Egoistische ab, er wird der Träger des göttlichen Willens und als solcher verklärt, wenn er auch endlich unter der Last zerbricht. Wenn das Erhabene beim Menschen in der Entäußerung von allem Egoistischen besteht, wenn Curtius erhaben ist, indem er in den Abgrund springt, Sokrates, indem er den Giftbecher trinkt, Christus, indem er den Häschern entgegentritt und sagt: „Hier bin ich"; — so ist die griechische Tragödie erhaben.

Es läßt sich in der That kein menschliches Gelingen denken, wo wir nicht den Glücklichen der Eigenliebe zeihen müßten, oder doch könnten. Nur der Untergehende hört auf, Egoist zu sein — wenn er groß untergeht.

Von diesem Grundcharakter der griechischen Tragödie hängen natürlich die meisten Aeußerlichkeiten ab. Zuerst die geringe Abwechslung in den Situationen; denn nur in wenigen Lagen gelangt der Mensch zur Erhabenheit. Diese wenigen Situationen lassen sich ausspinnen, es kann eine ungeheuere Steigerung stattfinden. Die Steigerung wird jedoch nicht in verschiedene Handlungen des Helden gelegt, sondern in die sich entwickelnde Furchtbarkeit des Schicksals. Es ist wie ein Gewitter, Schwüle der Luft — Ahnungen, fernes Blitzen, Donnergrollen, dann bricht der Orkan in voller Wuth los. Nie würde der griechische Dichter auf die barocke Idee gekommen sein, wie Neuere, u. A.

Viktor Hugo, einen Helden in den verschiedensten Situationen, bald mit der Geliebten sprechend, bald so, bald so, immer erhaben darzustellen. Er würde den bekannten Schritt au ridicule gefürchtet haben.

Es soll nicht Neugierde erregt werden, sondern Theilnahme. Daher der Mangel an Ueberraschendem, Spannendem, Pikantem. Nebenpersonen würden den Eindruck des Helden nur schwächen. — Ich verstehe hier unter Nebenpersonen solche, die im neuen Drama dem Helden beigesellt werden, um seinen Charakter in helleres Licht zu setzen. Ein Falstaff braucht Nebenpersonen; was wäre eine Kneipe ohne Stammgäste? Ein Hamlet braucht Nebenpersonen; was wäre der Sarkasmus ohne Stichblatt, die Melancholie ohne einen Gegenstand, den sie blind zerbräche? Allein der untergehende Held ist erst groß, wenn er einsam vollendet.

Jedoch muß eine Stimme da sein, die klagt, wenn der Held seinen Klagen Schweigen gebietet, die ahnt, fürchtet, bedauert, bewundert, mahnt; denn der Held ist in seiner Idee befangen, blind für gewöhnliche Menschenvernunft und Menschengefühle. Diese Stimme ist der Chorus. Er bildet den Kontrast, um das Erhabene noch erhabener zu machen. Andrerseits sorgt er dafür, daß der Zuschauer nicht durch ein Zuviel ermüdet werde. Er ist also qualitativ verstärkend, quantitativ vermindernd. So ist die griechische Tragödie gewissermaßen ein Terzett. Die Hauptpersonen, die in der Handlung thätig sind, haben die eine Stimme, die zweite Stimme hat der Chor, der, wenn ich so sagen darf, den Standpunkt des Spießbürgers im besten Sinne vertritt; er ist nicht rein menschlich, sondern menschlich im gewöhnlichen Sinne; er handelt und denkt wie ein bonus pater familias. Die dritte, stärkste Stimme, die den Ton angibt, ist die des Schicksals, oft aus dem Munde des Priesters sprechend, am deutlichsten durch die vernichtende That.

Das ist im allgemeinen der Gang der griechischen Tragödie. Die Form deckt überall den Inhalt. Was der Dichter sagen wollte, ist mit herzergreifender Wahrheit gesagt. Der Gedanke hat Gestalt gewonnen und zwar die edelste, welche sich denken läßt. Ewig schön ist diese Gestalt, weil in ihr eine ewige Idee verkörpert ist, die Idee der Gerechtigkeit; und weil die Verhältnisse, in denen diese Idee sich zeigt, wenigstens immer bestehen werden, so lange der Mensch besteht; denn nicht menschliche Besonderheit, die sich mit der Zeit verändert und verschwindet, ist in Konflikt mit der Idee des Rechts gesetzt, sondern der menschliche Charakter überhaupt.

Diese ewige Schönheit wird von jedem Gebildeten anerkannt, von der großen Menge wenigstens dumpf gefühlt — das hindert aber nicht, daß das neunzehnte Jahrhundert den Geschmack daran verloren hätte.

Noch einmal: woran liegt das?

Der Mensch unserer Tage ist so von Eigenthümlichkeiten, Vorurtheilen 2c. überwuchert, daß ihm die rein menschlichen Verhältnisse gleichgiltig geworden sind. Ein Schuster ist viel mehr Schuster als Mensch, ein Gutsbesitzer dito u. s. w. Um zu dem Menschen in Hrn. Schmidt zu gelangen, ist eine solche Mauer von Besonderheiten zu durchbrechen, daß der goldene Finger der Kunst zu schwach und nur der eiserne Hammer des Schicksals dazu im Stande ist. Wenn Elend und Tod an die Thüre des Hrn. Schmidt pochen, dann fühlt auch er einmal als Mensch, dann weint er als Mensch und leidet als Mensch, aber wenn Hr. Schmidt Abends mit seiner Frau in's Theater geht, dann schert er sich nichts um Menschlichkeit, da will er Seinesgleichen agiren sehen — denn der Mensch will sich immer spiegeln, wenn er sich wohlbefinden soll; Liebe und Freundschaft sind weiter nichts, als eine Bespiegelung in Anderen, u. s. w. — da will er nachgeahmt sehen, was ihn im Leben interessirt, wenn es auch noch so erbärmlich ist, seine Salons, seine Kneipen, seine Börse, sein Handwerk. Ich glaube, wenn Oedipus, statt seine verwittwete Mutter zu heirathen, einen schmählichen Banquerott gemacht und sich nach einem letzten Versuch in Baden-Baden den Hals abgeschnitten hätte, er würde Hrn. Schmidt anfangen zu interessiren.

Kein Wunder. Hr. Schmidt hat nie Furcht gehabt, seine Mutter zu heirathen, auf einer wüsten Insel ausgesetzt zu werden oder seinen Bruder mit Lebensgefahr eigenhändig einscharren zu müssen; das sind Verhältnisse, die ganz außer seiner Sphäre liegen. Wenn er sich vor etwas fürchtet, so ist es „pleite zu gehen" oder betrogen zu werden, denn seine Existenz hängt von seinem Geschäfte ab. Und ohne Furcht kein Mitleiden, und ohne Beides keine tragische Wirkung.

Wir sagen nicht, daß der Mensch ganz im besondern Individuum untergehen könne. Er ist da, nur muß er geweckt werden. Vielleicht verstehen es einige unserer Tragiker, die Griechen können es nicht mehr, darum nicht, weil sie zu feineren Ohren sprachen und

deßhalb mit mäßiger Stimme. Das dicke Fell unserer Zeitgenossen muß mit stärkeren Instrumenten bearbeitet werden. So hat die Tragödie ihre Stimme verstärkt, sie wirkt durch Ueberraschung, Spannung, interessante furchtbare Situationen. Wie Franz Moor muß der neuere Dramatiker die Tonleiter der Gefühle durchlaufen, um seine Frage zu beantworten: „Wie ist dem abgestumpften Greise beizukommen?" Glückliche Jugend des Griechenthums, die nur eine Thräne zu sehen brauchte, um mitzuweinen!

Das Alles, womit wir zu reizen suchen, bedurfte der griechische Dichter nicht. Ihm kam allerdings zu Statten, daß der Stoff bekannt war, daß er durch Anspielungen auf bekannte Verhältnisse zünden konnte, daß er die Religion als allgemeines Vorurtheil zum Hintergrunde hatte. So ist Antigone zwar schon rein menschlich rührend durch das ihr Leben kostende Bestreben, den Leichnam des Bruders zu bestatten; wird aber natürlich interessanter, sobald man sich erinnert, daß nach der griechischen Religion die Seelen der Unbestatteten ruhelos umherirren mußten.

Jedoch unsere Effekte verschmähte der Grieche, wenigstens zur Blüthezeit des Dramas. Unter Anderm ließ er Mordsceuen nie auf der Bühne stattfinden, sondern ließ sie erst durch eine Reflektirung im Geiste Anderer dem Zuschauer bekannt werden. Diese Andern sind erstens die Verkünder des Schrecklichen, gewöhnlich Boten. In ihrem Munde nimmt die That epische Gestalt an. Zweitens sind es die, welche die Schauerkunde anhören: einestheils nahe Betheiligte, Verwandte, ihr Schmerz ist dramatisch, anderntheils der Chor, welcher seine Reflexionen über die Sache macht und lyrisch ist. Nach der Ansicht der Griechen war die auf solche Weise erzeugte Rührung viel erhabener als der Schauder, den das Schreckliche selbst beim Publikum hervorgebracht hätte. Es war ja nicht die Absicht vorhanden, neue Gefühle zu erregen, sondern nur die, den Allen bekannten Gefühlen einen möglichst schönen Ausdruck zu geben.

Die Verlegung des Schwerpunktes, von der ich schon gesprochen, ist die einzige Veränderung zum Guten, welche mit der Tragödie vorgegangen ist. Sie ist ein wirklicher Fortschritt, der mit der Entwicklung des moralischen Bewußtseins Hand in Hand vorgegangen ist. Die Kunst konnte sich der Idee nicht entziehen, welche die Welt empfing, daß nicht eine blinde Nothwendigkeit über uns verfügt, sondern daß es mehr oder weniger in des Menschen Hand liegt, sein Loos zu gestalten. Diese Idee, wenn sie auch schon vom Heidenthum ausgesprochen worden, erhielt ihre wahre Belebung erst vom Christenthume. Der Mensch fehlt nicht mehr blos, weil er Mensch ist, sondern anerzogene und angelebte Vorurtheile und Schwächen, Verhältnisse zur Außenwelt u. s. w. lenken ihn vom richtigen Wege ab. Dieser Idee bemächtigt sich der Dramatiker und stellt sich nicht mehr die Aufgabe, den Menschen von der umgebenden Welt loszulösen und gewissermaßen unbedingt handeln zu lassen, sondern er läßt die umgebende Welt eingreifen und schildert ihre Wirkung auf das Individuum. Unsere Gewohnheit, dieses vielfarbige Bild auf der Bühne zu sehen, trägt gewiß viel dazu bei, um uns die einfachen, großen Gestalten des griechischen Dramas kahl erscheinen zu lassen.

Diese aphoristischen Betrachtungen *) sind nicht alle neu. Was aber auch schon Vortreffliches über den Gegenstand mag gesagt worden sein, so steht fest, daß es nur eine sehr geringe Verbreitung gefunden hat, woran wohl die trockene Form, in welcher der deutsche Gelehrte zu schreiben gewohnt ist, Schuld haben mag. Die meisten Gebildeten kennen kaum das griechische Drama, viel weniger haben sie sich im Bewußtsein über dessen ästhetischen Werth gebildet. Die mannigfachen Versuche, welche man neuerdings gemacht hat, das griechische Drama wieder auf die Bühne zu bringen, haben diesen Aufsatz veranlaßt. Es schien mir nicht uninteressant, zu erklären, warum die Quelle, aus der alle großen Dramatiker geschöpft, nicht mehr den Geschmack des großen Publikums reizen kann. Einige weitere Schlüsse habe ich nicht gemacht und überlasse sie dem geneigten Leser selbst zu ziehen. Vielleicht finde ich die Genugthuung, daß, wenn einige Dresdener, die mit an jenem Abende im Theater waren, diese Zeilen lesen, sie sich über die Frage beruhigen: „Warum hast du dich im „Oedipus auf Kolonos" gelangweilt, wenn doch die gescheiten Leute alle behaupten, dieses Stück sei ewig schön!"

*) Wir sind dem Verfasser für diese „Betrachtungen" über einen so wichtigen Gegenstand sehr dankbar, behalten uns indessen vor, weiteren Erörterungen über denselben in d. Bl. Raum zu geben. A. d. R.

Geschichte des amerikanischen Theaters.

III. *)

Die religiöse Toleranz, welche der weise und wohlthätige Quäker William Penn in seinem silvanischen Staate eingeführt hatte, begann dessen Hauptstadt mit Einwohnern aller Sekten zu bevölkern. Die graue Quäkerfarbe wurde daher bald nur noch von einem Theil der Bürger von Philadelphia getragen, die indessen zur Zeit, von der wir reden, noch vorwiegend war. Unter den übrigen Bürgern, die es nicht für der Moral oder Religion zuwider hielten, farbige Kleider zu tragen, gab es viele, die die unschuldigen, auf Täuschung der Sinne beruhenden Vergnügungen der Bühne keineswegs für Verbrechen erklärten. Viele derselben waren in ihrer Heimath theatralischen Vorstellungen zugethan gewesen, und sehnten sich danach die Erinnerungen aus ihrer Jugend aufzufrischen. Andere, welche die Werke Shakespeare's nur gelesen hatten, waren begierig, den Einfluß der lebendigen Darstellung seiner Charaktere und Gedanken zu empfinden, und sahen mit neidischen Augen auf die Schwesterstadt New-York und ihre Bühne. Aus dem Verein aller dieser Motive erwuchs ein starkes Verlangen, ein Theater in Philadelphia zu besitzen, das sich endlich zu einer an die Schauspieler in New-York gerichteten Einladung ausbildete. Mehrere Herren von Bedeutung drangen in Hallam, bei Governor Hamilton um Erlaubniß zur Errichtung eines Theaters in Philadelphia einzukommen, und verpflichteten sich Alles aufzubieten, um die Ertheilung der Erlaubniß gegen den Widerstand der Quäker durchzusetzen.

Hallam nahm diese Einladung mit großer Freude an, und suchte unter seiner Truppe nach einem Manne, dem er das Geschäft der Unterhandlungen mit der bisher feindlichen Stadt übertragen könne. Durch Ueberredungsgabe und feine Manieren war Malone besonders vor seinen Kollegen ausgezeichnet. Diesen wählte daher Hallam zur langen Reise nach der Stadt der braunen Perrücken und breitkrämpigen Hüte, und Malone übernahm die Sendung unter der Bedingung, daß, wenn seine Bemühungen mit Erfolg gekrönt werden sollten, er die Rolle des Falstaff in „Heinrich dem Vierten" und den „lustigen Weibern", und die des Don Lewis in „Liebe macht den Mann" oder „Das Glück des Stutzers" haben sollte.

Es war damals und noch lange Zeit nachher Sitte, daß wenn das Publikum die einem Schauspieler von dem Direktor zugetheilte Rolle als richtig besetzt anerkannt hatte, diese Rolle das unveräußerliche Eigenthum des betreffenden Schauspielers wurde. Durch ein solches Privileg wuchs der gute Schauspieler an Uebung und vergrößerte sein Ansehen beim Publikum; dasselbe hatte auch einen bedeutenden Einfluß auf die Größe des Antheils, des Gehaltes und auf die Natur des Beneficiums. Aber die Einrichtung hatte auch ihre Schattenseiten; denn nicht selten ereignete es sich, daß der Inhaber einer solchen Rolle den jugendlichen Helden oder Liebhaber noch spielte, nachdem ihn alle dazu erforderlichen Naturgaben bereits lange Zeit verlassen hatten.

Malone unternahm die Gesandtschaftsreise in der Hoffnung, sein theatralisches Eigenthum um die genannten Stücke zu vermehren. Er erfuhr indessen einen so heftigen Widerstand, und fand den Kampf mit den Friedensaposteln so gefährlich, daß er Hallam um dessen persönliche Unterstützung anzugehen sich genöthigt sah. Dieser eilte, so schnell er konnte, seinem Gesandten zu Hilfe. Er fand die Stadt der Bruderliebe und des passiven Friedens in zwei feindliche Parteien getheilt; die eine, aus den Quäkern und ihren Anhängern bestehend, trug eine Petition zum Governor, worin sie um Verhinderung der profanen Bühnenspiele nachsuchte. Die Gegenpartei war indessen auch sehr thätig und unterzeichnete Petitionen zu Gunsten des Theaters und trug sie ebenfalls zum Governor. Endlich siegten die Freunde der Bühne und Governor Hamilton gab Hallam die Erlaubniß, ein Theater zu eröffnen und darin vierundzwanzig Stücke mit den dazu gehörigen Nachspielen aufzuführen. An die Erlaubniß waren die folgenden Bedingungen geknüpft: daß die Stücke nichts Unmoralisches oder Unanständiges enthalten sollten, daß der Ertrag eines Abends den Armen gegeben werden solle, und daß der Direktor für alle etwaigen Schulden Sicherheit stellen und für alle Kontrakte seiner Gesellschaft Bürge sein müsse.

Diese Unterhandlungen kamen am 18. März 1754 zum Abschluß. Ein Theatergebäude war schon im Voraus gewählt worden. Es war das Waarenhaus des Hrn. William Plumstead, an der Ecke der ersten Allee oberhalb der Pinestraße. In spätern Jahren wurden Segel in dem Hause verfertigt. Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts waren dort Spuren scenischer Dekorationen sichtbar. Auch dieses Theater hieß das „neue Theater", obwohl kein früheres dagewesen zu sein scheint. Im Jahre 1749 hatten zwar einige junge Leute in einer der Vorstädte mehrere Stücke aufgeführt, waren aber

*) Vergl. „Recensionen" 1863, Nr. 47, S. 742 und Nr. 48, S. 754.

von dem Quäkermagistrat darin unterbrochen, mit Gefängniß bestraft und nur nach dem Versprechen, sich fernerhin gut aufzuführen und allen teuflischen Spielen zu entsagen, entlassen worden. Diese Leute waren wohl kaum Schauspieler von Profession, und ihr Theater war schwerlich mehr als ein Waarenboden. Es könnte immerhin den Grund abgegeben haben, das Hallam'sche Theater das neue zu nennen. Daß indessen beinahe jedes von Hallam errichtete Theater, auch in Städten, wo sicher vor dem seinen keinerlei Schauspielhaus, oder was dafür gelten könnte, existirte, das „neue“ Theater genannt wurde, muß uns am Ende doch auf eine Bedeutung des Wortes neu (new) hinweisen, die ihm heutzutage nicht mehr allgemein zukommt; es war vielleicht eine Abkürzung von „neuerrichtet“ und schloß nicht einen Gegensatz zu etwas früher Existirendem oder Altem ein.

Die Schauspiele begannen im April 1754 mit der Tragödie „Die schöne Büßerin“ von Nicolas Rowe. Diesem Stück folgte „Das Mädchen in seinen Kinderkleidern“, was man in Deutschland etwa mit „Der Backfisch“ ausdrücken würde. Die Eintrittspreise waren: Logen 6 s., Parterre 4 s., Gallerie 2 s. 6 d.

In Folge der großen Aufregung war das Haus zum Ueberfließen voll. Im Laufe des Abends wurde Einer im Parterre entdeckt, der gegen die Gestattung des Theaters petitionirt hatte. Es entstand ein großer Tumult, der sich erst nach der Ausstoßung des Deliquenten beruhigte.

Die Gesellschaft nahm in der Folge an Ruf und Stellung zu und ihre Einnahmen stiegen ungeachtet einer fortgesetzten und heftigen Opposition. Während des ganzen theatralischen Feldzuges wurden Brochüren gedruckt und unentgeltlich vertheilt, und alle Mittel wurden aufgeboten, die üblen Folgen der Existenz von Schaustücken, Theatern und Schauspielern zu beweisen. Allein der Baum war in festen Grund gepflanzt, und trotz aller Stürme wuchs er schnell und sicher empor.

Der Governor erlaubte den Schauspielern nach Ablauf der zuerst versprochenen 24 Abende noch 6 Extra-Abende; da jede Woche nur dreimal gespielt wurde, waren die dreißig Abende über zehn Wochen vertheilt, so daß die Schauspieler bis zum Juli in Philadelphia blieben.

Im Juni bereits war William Hallam aus England angelangt, seinen Bruder und seine Gesellschaft zu besuchen, sich an ihrem Erfolg zu freuen, und seinen wohlverdienten Antheil in Empfang zu nehmen. Es ist guter Grund vorhanden zu glauben, daß er bei dieser Gelegenheit seinem Bruder Lewis das ganze Eigenthum in dem Unternehmen, die Garderobe und alle Scenerien verkaufte. Denn nach Abschluß der Rechnung kehrte William Hallam nach England zurück, und fortan kommt sein Name nicht mehr in Verbindung mit dem Theater in Amerika vor.

Lewis Hallam war jetzt nicht nur Direktor, sondern auch alleiniger Eigenthümer des Unternehmens und seiner Rechte und Effekten. Nach dem Schluß der Periode in Philadelphia brachte er seine ganze Truppe nach Westindien. In Jamaika machte eine heftige Krankheit seinem Leben plötzlich ein Ende.

Die Witwe Hallam's heirathete David Douglaß und setzte ihn damit in die Rechte und Pflichten ihres verstorbenen Gatten ein. Douglaß kehrte nach New-York zurück und ließ daselbst ein neues, besseres Theater bauen. Es stand auf Cruger's Werfte, zwischen den Plätzen, die heutzutage Old Slip und Coffeehouse Slip heißen. Douglaß hatte unvorsichtiger Weise unterlassen vor dem Baue seines Theaters beim Magistrat um die nöthige Erlaubniß zum Spielen nachzusuchen. Als er nun nach Vollendung des Gebäudes im Herbst 1758 um die Konzession nachsuchte, wurde sie ihm verweigert.

Douglaß veröffentlichte darauf in Gaine's „Mercury“ am 6. November 1758 eine Anrede an das Publikum, in welcher er die Umstände auseinandersetzte und anzeigte, daß er in wenigen Tagen eine „Histrionische Akademie“ eröffnen werde. Da der Magistrat dies für einen falschen Vorwand hielt und ihn auch an diesem Unternehmen verhindern wollte, so publizirte Douglaß am 8. Dezember eine Erklärung, welche mit den Worten schloß, daß seine histrionische Akademie „zum Vortrag von Abhandlungen über moralische, belehrende und unterhaltende Gegenstände und zum Unterricht von Schülern in der richtigen Art des öffentlichen Vortrages bestimmt sei“.

Von dem Erfolg der Akademie ist nichts bekannt geworden, er war indessen Mittel genug, um dem Unternehmen nach einiger Zeit zur Erlaubniß für dreizehn theatralische Vorstellungen zu verhelfen. Die erste Vorstellung war „Jane Shore“ und wurde mit einem Prologe von Singleton, gesprochen von dem damals achtzehnjährigen Lewis Hallam, eröffnet; die Vorstellung schloß mit einem Epilog, ebenfalls von Singleton, und vorgetragen von der Fr. Douglaß, der Mutter Hallam's. Man bemerkt darin Anspielungen auf die großen Widerstände, welche das Theater zu besiegen hatte; auf der andern Seite scheint indessen auch der Muth und die Fähigkeit hindurch, mit der unsere Schauspieler die Opposition überwanden.

Im Jahre 1759 eröffnete Douglaß das zweite Theater in Philadelphia, das er selbst an der südwestlichen Ecke der Vernon- und Southstraße auf einem Platze, der ehemals Society Hill hieß, erbaut hatte. Dieser Platz war nicht innerhalb der Gerechtsame der Stadt gelegen und war gerade deshalb von Douglaß gewählt worden, der gehofft hatte dadurch einem Wiederaufleben des Streites vom Jahre 1754 zu entgehen. Nichtsdestoweniger standen die Quäker abermals gegen das Theater auf und petitionirten den Richter Allen, dasselbe zu unterdrücken. Allein sie kamen an den unrechten Mann; denn Allen antwortete ihnen, „er habe mehr Moral und Tugend von Schauspielen als von Predigten gelernt". Das Theater wurde geöffnet.

Das nächste Theater wurde in Newport, (Rhode Island) eröffnet. Die Gesellschaft wechselte dann zwischen Williamsburg, Annapolis, Philadelphia und New-York ab. Auch kleine Orte wurden nicht verschmäht. Später besuchte sie Perth Amboy, die Hauptstadt der damaligen Provinz New-Jersey, die Residenz des Gouverneurs, der Richter, Schatzmeister, Staatsanwälte und Steuererheber und Standort einer Garnison. Alle genannten Orte waren damals von großer Bedeutung; Perth Amboy war der Mittelpunkt des Sklavenhandels; jetzt sind sie beinahe zum Rang von Dörfern herabgesunken und von andern Städten ersetzt worden.

Im Jahre 1760 erbaute Douglaß ein größeres Theater in Philadelphia und versöhnte die Opposition durch ein Benefice zu Gunsten der Stadtschulen, „deren Jugend in der göttlichen Kunst der Psalmodie und Kirchenmusik unterrichtet werden solle". Dieses Haus, in Southwark gelegen, blieb während der folgenden 31 Jahre das einzige Schauspielhaus in Philadelphia.

Im Jahre 1761 ging Douglaß nach zweijähriger Abwesenheit nach New-York und errichtete nach vorher eingeholter Erlaubniß des Gouverneurs ein anderes Theater in Beekman-Straße. Im „Mercury" vom 9. November 1761 findet sich eine Korrespondenz aus New-York, dem letzten Aufenthaltsort der Gesellschaft, sie dem Wohlwollen der Einwohner von empfehlend. In dieser Stadt spielte sie nun während zwei Monaten zweimal die Woche. Das Theater hatte 650 Pfund Sterling gekostet; die laufenden Ausgaben für die 16 Abende betrugen 250 Pfund Sterling; Scenerie und Garderobe kosteten 400 Pfund, so daß im Ganzen 1300 Pfund ausgegeben wurden. Da sich die ganzen Einnahmen nur auf 1920 Pfund beliefen, so blieben 620 Pfund als reines Einkommen der Schauspieler, damit ihre Reisekosten und ihren Unterhalt zu bestreiten. Da die Gesellschaft damals aus den HH. Douglaß, Hallam (dem zweiten), Allyn, Morris, Quelch, Tomlinson, Sturt, Reed, Tremain und dem Knaben A. Hallam, und ferner aus den Damen Douglaß, Morris, Crane, Allyn und dem Frl. Hallam bestand, so kann man berechnen, daß sich das Einkommen der Einzelnen auf keine glänzende Summe belaufen haben kann. Sie gaben auch eine Vorstellung zum Besten einiger armen Familien, und legten bei dieser Gelegenheit folgende öffentliche Rechnung ab:

Einnahmen.	L.	s.	d.
Logen-Billete am Thor verkauft 116 zu 8 s. .	46	8	—
Parterre „ „ „ „ 146 „ 5 s. .	36	10	—
Gallerie „ „ „ „ 90 „ 3 s. .	13	10	—
Baar an der Thür eingenommen	36	12	6
	133	—	6
Ausgaben.			
Lichter, 26 Pfd. Spermaceti zu 3 s. 6 d. / „ 14 „ Talg „ 1 s. . .	5	5	—
Musik, HH. Harrison und Van Dienval zu 36 s.	3	12	—
Thürhüter am Hauptthor 16 s., an dem Bühnenthor 8 s.	1	4	—
Assistenten 13 s., Zettelankleber 4 s. .	—	17	—
Toilettenmann 4 s., Bühnenaufseher 32 s., Trommler 4 s.	2	—	—
Wein im zweiten Akt 2 s. 6 d. . .	—	2	6
Hugh Gaine, zweierlei Theaterzettel, Anzeigen und Kommissionen	5	10	—
	18	10	6

Den Armen ausgezahlt 114 L. 10 s.

Am 26. April 1762 beschloß die Gesellschaft ihr Debüt in New-York mit einem Stück zum Besten der Armenschulen. Während der fünf folgenden Jahre wanderte die Gesellschaft auf dem amerikanischen Kontinent und den englischen Inseln umher, ohne New-York zu berühren. Das Theater in der Beekman-Straße wurde im Jahr 1764 gelegentlich eines Auflaufes über den Stempel-Akt von einem republikanisch gesinnten Volkshaufen zerstört.

Im Jahre 1765 erschien das erste amerikanische Drama, von dem die Geschichte weiß: „Der Prinz von Parthien" von Thomas Godfrey aus Philadelphia, dem Sohne des Erfinders des Quadranten. Es scheint indessen niemals aufgeführt worden zu sein.

(Schluß folgt.)

Musikalische Literatur.

Heinrich Bellermann, der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition. Mit musikalischen Beilagen und vier lithographischen Tafeln in Farbendruck. Berlin, 1862, Verlag von Julius Springer. XVIII und 367 S.

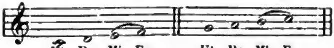
Besprochen von Oscar Paul.

(Fortsetzung).

Der Modus in der Musik, sagt Calvisius, ist eine Tonfolge von einem bestimmten Umfange mit Schlüssen und einem geschlossenen Ende, und so wird jeder Gesang in der Choral-Musik nach einem gewissen Modus gesungen, wie auch eine jede Stimme in der Figural-Musik ihren Modus beobachtet. Der Umfang eines jeden Modus ist in irgend einer Oktavengattung enthalten, welche er bisweilen nicht ganz ausfüllt, bisweilen jedoch über sie hinausschreitet. Und doch zeigt er diese Oktavengattung durch die Bildung seiner Schlüsse ganz deutlich an. Das Ende eines jeden Modus ist der unterste Ton derjenigen Quintengattung, aus welcher jener Modus gebildet wird. Um dies Alles sicherer zu erkennen, sind zuvor über die Quarten-, Quinten- und Oktaven-Gattungen einige Bemerkungen zu machen. Bevor dieselben aber im Einzelnen zu behandeln sind, muß man im Allgemeinen wissen, daß die Gattungen dieser Intervalle nach Ordnung der musikalischen Töne vom Tone C aus im regulären System oder vom Tone F aus im transponirten System gezählt und nach Art der Stellung des Halbtones unterschieden werden, weil der Halbton seinen regelmäßigen Sitz zwischen Mi und Fa hat, und alle andern Tonstufen die Entfernung eines ganzen Tones aufweisen.

Die Quarte (*Διὰ τεσσάρων*) ist ein Intervall, welches 2 Töne und einen Halbton enthält. Von derselben gibt es 3 Gattungen. Die erste Gattung ertönt in den Stimmen Ut—Fa, wo der Halbton am obersten Ende liegt, nämlich: Ut, Re, Mi, Fa und zwar:

Im regulären System mit h quadratum



Ut Re Mi Fa Ut Re Mi Fa

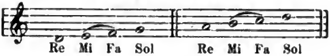
Im transponirten System mit b rotundum



Ut Re Mi Fa Ut Re Mi Fa

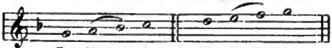
Die 2. Gattung der Quarte ertönt in den Stimmen Re-Sol, wo der Halbton in der Mitte liegt Re, Mi⁀Fa, Sol

Im regulären System.



Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol

Im transponirten System.



Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol

Die 3. Gattung der Quarte ertönt in den Stimmen Mi—La, in welcher der Halbton am unteren Ende liegt Mi⁀Fa, Sol, La.

Im regulären System.



Mi Fa Sol La Mi Fa Sol La

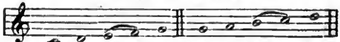
Im transponirten System.



Mi Fa Sol La Mi Fa Sol La

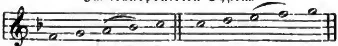
Natürlich ist es ganz gleichgiltig, ob man diese Gattungen in einer tieferen oder höheren Oktave schreibt, da dieselben ein festes System bilden. Was nun die Quinte (*Διὰ πέντε*) anlangt, so ist dieselbe ein Intervall, welches drei Töne und einen Halbton enthält. Von derselben werden vier Gattungen unterschieden. Die erste Gattung ertönt in den Stimmen Ut—Sol, in welcher der Halbton in der Mitte, d. h. am vorzüglichsten Platze liegt, wo dieses Intervall durch die harmonische Mitte in große und kleine Terz getheilt wird, nämlich: Ut, Re, Mi⁀Fa, Sol.

Im regulären System.



Ut Re Mi Fa Sol Ut Re Mi Fa Sol

Im transponirten System.



Ut Re Mi Fa Sol Ut Re Mi Fa Sol

Die zweite Gattung ertönt in den Stimmen Re—La, wo der Halbton auf der zweiten Stufe liegt Re, Mi⁀Fa, Sol, La —

Im regulären System.



Re Mi Fa Sol La Re Mi Fa Sol La

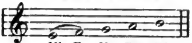
Im transponirten System.



Re Mi Fa Sol La Re Mi Fa Sol La

Die dritte Gattung ertönt in den Stimmen Mi—Mi, wo der Halbton auf der untersten Stufe liegt, nämlich: Mi⁀Fa, Ut, Re, Mi.

Im regulären System.



Mi Fa Ut Re Mi

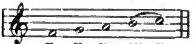
Im transponirtem System.



Mi Fa Ut Re Mi

Die vierte Gattung ertönt in den Stimmen Fa—Fa, wo der Halbton auf der obersten Stufe liegt, nämlich: Fa, Ut, Re, Mi, Fa.

Im regulären System.



Fa Ut Re Mi Fa

Im transponirtem System.



Fa Ut Re Mi Fa

Die Oktave *(Διὰ πασῶν)* ist von Natur das erste Intervall; dieselbe enthält 5 ganze Töne und 2 Halbtöne und durchläuft alle Klänge, bis sie zu dem Tone, wo sie angefangen hat, gelangt. Denn ein jeder Klang wiederholt (d. h. in einer nächst höheren oder tieferen Klanghöhe) gibt die Oktave. Daher entstehen durch die Reihe der 7 Töne vernünftigerweise auch 7 Oktavengattungen und in jeder derselben wird die Stellung des Halbtones verändert. Die erste Gattung ist im regulären System von C—c und im transponirten System von F—f. Die übrigen Oktavengattungen beurtheilt man aus der Ordnung, in welcher die Töne in beiden Systemen liegen, so daß im regulären System nach dem Tone C aufsteigend der Ton D folgt, von dem aus die 2. Oktavengattung gebildet ist; nach diesem folgt der Ton E, von welchem aus man die 3. Oktavengattung führt; hierauf F, von wo aus die 4., dann G, von wo aus die 5., sodann A, von wo aus die 6., und endlich Bquadratum (= H), von wo aus die 7. Oktavengattung geführt wird. Ebenso bildet man im transponirten System von den Tönen F, G, A, Brot., C, D, E die 7 Oktavengattungen.

Ueber den Schluß (clausula) ist zu bemerken, daß derselbe eine Modulation ist, welche zu einem Ruhepunkte führt, wo ein Theil des Textes geendigt wird. Diese Endigung geschieht hauptsächlich in den Endtönen des Intervalles Quinte *(διὰ πέντε)*, ganz besonders aber auf dem untersten Tone (d. h. also auf der Tonica), wo auch das vollständige Ende (finis) einer Melodie festgestellt wird. Dann auch auf dem obersten Tone (d. h. also auf der Dominante), von welchem der erstere Theil der Melodie (d. h. also der melodische Vordersatz) abhängen soll, und in der Mitte, wo die Quinte in große und kleine Terz getheilt wird. Der Ort dieser Schlüsse kann aus diesen Noten begriffen werden



Wir würden einfach sagen, daß der Dreiklang die Töne für die Schlüsse liefere; die Alten hingegen führten Alles speziell auf ihre Tonarten zurück. Für sie gab es keine Nebendreiklänge, sondern nur Hauptdreiklänge der Tonarten, auf welchen bei Tonstücken in Betreff der Schlüsse das melodische Princip basirte.

Nach diesen Bemerkungen erlauben wir uns auf die Entwickelung der Modi überzugehen. Vor allen Dingen gibt es 6 Hauptmoden (Modi principales). Diese heißen: Jonicus, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius und Aeolius. *) Ein jeder von diesen Hauptmoden hat eine doppelte Gestalt, welche durch die Art und Weise des Anschlusses der Quarte an die Quinte bewirkt wird. Die Quinte entfernt sich nicht von ihrem Platze, wogegen sich die Quarte an jene auf dem oberen oder unteren Tone anschließen kann. Daher kommt es auch, daß ein und derselbe Modus durch die verschiedene Art und Weise des Anschlusses der Quarte an die Quinte auch verschiedene Namen erhält; z. B. wird, wenn sich die Quarte an die Quinte auf dem obersten Tone der letzteren anschließt, der daraus entstehende Modus entweder mit dem bereits angegebenen Worte „principalis" genannt, z. B. der Modus Jonicus, Dorius, Phrygius etc., oder er wird durch Hinzufügung der Wörter „contentus" oder „authentus" bezeichnet. Wenn dagegen die Quarte unterhalb der Quinte liegt, dann wird der so gebildete Modus entweder mit der dem Modus principalis hinzugefügten griechischen Präposition Hypo *(ὑπό)* genannt z. B. Hypo-Jonicus, Hypo-Dorius etc. oder er wird

*) Vergl. Glareanus, Dodecachordon lib. II, cap. VII, pag 82

durch Hinzufügung der Wörter „remissus“ oder „plagalis“ bezeichnet und beide, nämlich die authenti und plagales, haben wegen ihrer gemeinschaftlichen Quinte einerlei Schlüsse in den Oktavengattungen; jedoch sind sie von einander verschieden und es erzeugen jene (authenti) freudigere, diese (plagales) hingegen weichere und traurigere Harmonien. Wegen dieses zweifachen Anschlusses der Quarte an die Quinte werden daher im Ganzen 12 Modi gezählt. Zum Verständniß dieser Materie folgt die Entwickelung eines jeden einzelnen Modus.

*) Der Jonische Modus besteht aus der ersten Quintengattung (Ut—Sol), an welche sich die erste Quartengattung (Ut—Fa) anschließt. Die erste Form, in welcher sich die Quarte auf dem oberen Tone der Quinte anschließt, wird Modus Jonicus oder Jonicus contentus oder Jonicus authentus genannt. Dieser Modus liegt in der 1. Oktavengattung, welche er dennoch bisweilen um eine große Terz überschreitet. Gewöhnlich nennt man ihn den fünften Ton. Im 16. Jahrhundert glaubte man, daß dieser Modus hauptsächlich zur Erzeugung einer freudigen Stimmung geeignet wäre, weßhalb man meistentheils auch die Tonstücke in demselben komponirte. Im regulären System besteht er aus folgenden Noten:

 **)

Im transponirten System hat der Modus diese Gestalt:



***) Der Hypo-Jonische Modus oder Jonicus remissus oder Jonicus plagalis ist derjenige, welcher die erste Quartengattung mit der ersten Quintengattung auf dem untersten Tone der letzteren verbindet und in der 5. Oktavengattung liegt. Er wird im regulären System vom Tone G, im transponirten aber vom Tone C aus geführt und gewöhnlich der sechste Ton genannt. Häufiger als sein Modus contentus dient derselbe zur Erweckung der Andacht.

*) Vergl. Glareanus, Dodecachordon lib. II, cap. XX.

**) Wir bezeichnen die durch Bogen verbundenen Endtöne der Quinte und Quarte mit ganzen Noten, die Töne der übrigen Schlüsse mit halben Noten und die rein melodischen Töne der Scala mit Viertelnoten. — Die Beispiele zu einem jeden Modus, bestehend aus den meisten damals gebräuchlichen Choral- und Figuralgesängen, übergehen wir zur Ersparung des Raumes.

***) Vergl. Glarean. lib. II, cap. XXVII.

Reguläres System.



Transponirtes System.



In den meisten auf diesen Modus komponirten Choralgesängen überschreitet er seinen Umfang nach der Höhe um einen ganzen Ton.

Der Dorische Modus besteht aus der 2. Quintengattung (Re-La) und 2. Quartengattung (Re-Sol) und zwar ist in der ersten Form desselben die letztere der ersteren auf dem obersten Tone hinzugefügt; der Modus liegt also in der 2. Oktavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone D, im transponirten vom Tone G aus geführt wird. Zuweilen überschreitet er seinen Umfang um eine kleine Terz. Dieser Modus Dorius oder Dorius contentus oder auch Dorius authentus wird gewöhnlich der erste Ton genannt. *)

Im regulären System.



Im transponirten System.



Der Modus Hypo-Dorius oder Dorius remissus oder Dorius plagalis, dessen Bildung die 2. Quartengattung zur 2. Quintengattung auf dem untersten Tone der letzteren angefügt zeigt, fällt in die 6. Oktavengattung, die im regulären System vom Tone A, im transponirten aber vom Tone D aus geführt und gewöhnlich der zweite Ton genannt wird. **)

Im regulären System.



Im transponirten System.



Im 16. Jahrhundert findet sich nach der Angabe des Calvisius kein auf diesen Modns komponirter Choralgesang: im figurirten Gesange hingegen finden wir verschiedene auf diesen Modus komponirte Tonstücke. ***)

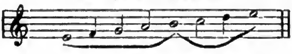
*) Vergl. Glarean. lib. II, cap. XXI.

**) Vergl. Glarean. lib. II, cap. XVI.

***) Hiebei ist zu bemerken, daß Calvisius über die griechische Theorie nicht ganz im Klaren war.

Der Phrygische Modus besteht aus der 3. Quintengattung (Mi—Mi) und 3. Quartengattung (Mi—La). „Die Alten (d. h. die Griechen)", sagt Calvisius, „behaupteten, daß dieser Modus kriegerisch und zur Erregung von Tumulten geschickt sei. Da es aber in Wahrheit keinen Modus gibt, welcher nicht zum Ausdruck irgend eines Gefühles verwendet werden könnte, was nur der erfahrene Künstler richtig trifft, so wird auch dieser Modus heutzutage (im 16. Jahrhundert) meistens so angewendet, daß er Mitleidserregung herbeiführt und den Geist mit einer gewissen Frömmigkeit umzieht, woher er auch beim Apulejus den Namen eines „ernsten" Modus „religiosus" erhalten hat." *) Was nun die Schlüsse anlangt, so möchte dieselben die 3. Quintengattung auf der höchsten Note weniger bilden können. Dieser Modus hat seine Schlüsse zuweilen mit Hinweglassung jener Note in andere Noten übertragen, hauptsächlich in die Töne A und C im regulären System: im transponirten System jedoch in die Töne D und F, obschon er auch auf anderen Tönen seine Schlüsse bildet, so daß dieser Modus am wenigsten von allen selbständig ist und keineswegs sicher aus dem Schlusse erkannt werden dürfte. Die erste Form desselben, wo die Quarte oberhalb der Quinte liegt, fällt in die 3. Oktavengattung, welche im regulären System vom Tone E, im transponirten jedoch vom Tone A aus geleitet wird. Der Modus heißt dann kurzweg Phrygius oder Phrygius contentus oder auch Phrygius authentus. Gewöhnlich nennt man ihn den dritten Ton. Zuweilen überschreitet er seinen Umfang in der Höhe um einen halben Ton, in der Tiefe aber um einen ganzen Ton, ja zuweilen um eine große Terz.

Im regulären System.



Im transponirten System.



Die andere Form des phrygischen Modus, in welcher die 3. Quartengattung am unteren Tone der 3. Quintengattung liegt, wird Hypo-Phrygius, oder Phrygius remissus oder Phrygius plagalis genannt. Gewöhnlich heißt er auch der vierte Ton und fällt in die 7. Oktavengattung, welche im regulären System von H, im transponirten von E aus geführt wird. Dieser Modus überschreitet seinen Umfang in der Höhe oft um einen Halbton oder auch um eine kleine Terz. In der Tiefe erreicht er seinen Umfang bisweilen nicht, wenn nämlich der Halbton (H—c) weggelassen wird, und dann fällt er in den Umfang des ionischen Modus hinein, von welchem er dennoch durch Wendungen und Schlüsse leicht zu unterscheiden ist. Wenn er jedoch seinen Umfang in der Tiefe erreicht, so überschreitet er ihn auch gewöhnlich um einen ganzen Ton, wie es aus verschiedenen harmonischen Beispielen ersichtlich ist. Der Modus hat diese Gestalt:

Im regulären System.



Im transponirten System.



(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. Glarean, lib. II, cap. XXIII.

Stuttgarter Theaterbericht.

Die Franzosen in Cannstatt. — Saison-Aussichten.

I. — Seit dem 24. Juli spielt in dem k. Privattheater zu Cannstatt die französische Schauspielgesellschaft des Hrn. Sylveira wöchentlich an vier Abenden kleinere Lustspiele und Vaudevilles angeblich des neuesten Pariser Repertoirs. Das angekündigte Abonnement lautet auf 20 Vorstellungen. Das Theater, in welchem man, da es zu dem glänzenden Lustschloß „Wilhelma" gehört, einen wenn auch räumlich beschränkten, doch reichen und geschmackvollen Kunsttempel, etwa in der Art des Münchener Residenztheaters, zu erwarten versucht ist, findet sich auffallender Weise ohne allen Luxus der Kunst und, einige italienische Lebhaftigkeit der Farben abgerechnet, in nüchterner Einfachheit gebaut und ausgestattet, sowohl was die äußeren Proportionen, als was die Ausschmückung des inneren Raumes betrifft. Die beiden königlichen Prosceniumslogen selbst verrathen durch keine Prätension ihre Ausnahmsbestimmung. Zwei offene Galerien bilden mit dem hohen, nur durch ein sehr schmales Orchester von der Bühne getrennten Parterre den ganzen Zuschauerraum, der etwa 500 Sitze fassen mag. Auffallen dürfte unter so vielen negativen Eindrücken etwa nur die Kollektion von Namen, welche die Borte des mit einigen

idealen Figuren geschmückten Vorhanges enthält, und die sicherlich nicht die Prätension höchster Kunstziele andeutet; es sind Hiller, W. Müller, Schröder, Jünger, Kotzebue, Iffland, Weigl, Zumsteeg.

Die Vorstellungen der französischen Gesellschaft halten sich fast ausschließlich in dem Bereiche des Vaudevilles und der niederen Komödie; feinere Lust- und Charakterspiele, wie Scribe's „Glas Wasser" u. dgl. haben wir noch nicht gesehen, und gerade die gebildetste unter den Schauspielerinnen, Mad. Duplessy-Eppel, kultivirt fast nur das Vaudeville und die comédie mêlée de couplets — diese Zwitterarten, welche aus der Noth nachlässiger Komödien, die ihre Effekte nicht miteinander zu vermitteln, ihre Uebergänge nicht auszugleichen, ihre Charakterschilderungen nicht festzuhalten wissen, ihrerseits eine breite Tugend machen. Denn diese Blüetten stehen der Stimmung, der Charakter- und der Situations-Wahrheit meist mit einer Unschuld gegenüber, die an die Kinderjahre des Schauspiels mahnt. Ein unerwachsenes oder ein abgebrühtes Kunstgefühl als Thatsache voraussetzend, trachten sie darnach, der Blasirtheit und Gedankenlosigkeit chirurgisch, durch Schröpfköpfe secundum artem, aufzuhelfen. Denn das Prinzip ist ja nicht, daß die Stimmung des Individuums, gelegentlich gehoben, auch in ein Lied ausbrechen dürfe, sondern das Prinzip ist, daß das Gespräch, lustiges sowohl wie trauriges, von Zeit zu Zeit wie durch einen plötzlichen bedenklichen Raptus sämmtlicher Personen singend fortgesetzt und musikalisch begleitet werde, zumal im Scenenschlusse, der klappen und klingen muß; das Prinzip ist, daß von allen scenischen Effektmomenten, den Trauerspiel-, Schauspiel- und Lustspiel-Motiven, die man auf möglichst kleinen Raum zur Erheiterung zusammenträgt, doch die Oper allein nicht ausgeschlossen bleiben dürfe. Und da man ihre Kunst nicht brauchen kann, vielmehr nur ihren Weckeruf und ihre aufregenden Allüren, so bedient man sich einer singenden Gesprächsweise, die, wäre sie nicht erfunden, für unmöglich gehalten werden müßte, so sehr widerspricht sie meist der Harmonie und dem musikalischen Rhythmus einerseits und dem natürlichen Sinne des Auszudrückenden andrerseits. Was das höhere und feinere Schauspiel betrifft, so hat die Gesellschaft zwar sich erboten, theilweise ein ernsteres und selbst tragisches Repertoir vorzuführen: allein es ist begreiflich, daß solche Wünsche nicht laut werden, wenn das Repertoir fast nur aus Blüetten, im Durchschnitt drei auf den Abend, besteht, und das Personal im Ganzen sich dieser Aufgabe adäquat zeigt; so zwar, daß eine stark ausgesprochene Neigung für die Posse die Vorderhand behält und Stücke wie „Le caporal et la payse" (deutsch: „Röck und Juste") „L'amour que qu' c'est qu' ça?", „Brutus, lâche César", „Croque Poule" u. s. w. nicht unverdienter Weise das meiste Glück machen, während größere den Abend füllende Stücke — deren es bis jetzt zwei an 14 Spielabenden gab — und überhaupt Lustspiele, die z. Th. eine aristokratische oder distinguirte Repräsentation verlangen (wie „La niaise de St. Flour", „Le mari de la Veuve") gerade hieran einen fühlbaren Mangel leiden. Doch ist hierin Mad. Duplessy-Eppel auszunehmen, eine Schauspielerin, die wirkliches Interesse hervorruft, sowohl durch ihre jugendliche, vom Hauche des Südens erwärmte Erscheinung, deren eigenthümlich melancholisches Auge sie für den intimeren Ausdruck der Affekte und des Gemüthes eignet, wie auch durch das distinguirte und künstlerische Spiel, das sie über ihre Umgebung hinaushebt. Mlles. Gabrielle, Marie-Reinaud und Merey, abwechselnd als Salondamen und Soubretten thätig, sind anziehende Erscheinungen und besonders im Soubrettenfache nicht unwirksame Darstellerinnen, ohne gerade mehr als die gewöhnliche Mitgabe des französischen Konversations-Schauspielers, Natürlichkeit des Spiels, konventionell gebildeten Ausdruck und Richtung auf das Ensemble in die Wagschale zu werfen, womit ich jedoch keineswegs eine Geringschätzung dieser unsern heimischen Künstlern bedauerlich mangelnden Tugenden ausgesprochen haben will. Dazu kommt, daß die erste der genannten Damen durch eine, selbst kühne Erwartungen übertreffende Fülle benachtheiligt scheint, deren peinlicher Eindruck jedoch in der gefälligen Bewegtheit des Spiels untergeht; die letztgenannte aber ist offenbar Anfängerin, wie denn die Truppe überhaupt erst hier aus verschiedenen Elementen und Orten konstituirt worden ist. Mlle. Irma-Granier, für jüngere chargirte Charaktere, wird von der Gesellschaft als eine Celebrität gefeiert, doch ist dies sichtlich nur eines der Kunststücke des französischen savoir-faire; eine außerordentliche Lebhaftigkeit, insonderheit der Zunge, eine vor dem Outriren nicht scheue Charakterisirung und eine gewisse komische Derbheit reichen doch nicht aus, um den hier erhobenen Anspruch auf Originalität zu begründen. Mad. Debleye, Anstandsdame, zeichnet sich durch stereotypes, jedoch in einzelnen Rollen recht einschlägiges Spiel und durch Mangel aller Reize aus. Beachtenswerth und in unserer Damenwelt sehr erstaunlich war übrigens der Wegfall der Krinoline in allen Rollen, die keiner Balltoilette bedurften.

Unter dem männlichen Personale finden wir keinen eigentlich feinen, für die höhere Sphäre des Schauspiels ganz geeigneten Darsteller. Die Liebhaber HH. Eppel und Montier haben alle negativen Vorzüge des französischen Typus, dafür aber desto weniger künstlerische Individualität; am leichtesten vertritt noch der Charakterspieler Hr. Bouillond, der mit Hrn. Fonvent ältere Rollen spielt, die höheren Aufgaben seines Faches. Hr. Dorsay, ein sehr junger Mann, ist in outrirten Chargen wirksam. Das unerschöpfliche Faktotum aber für das Repertoir der Gesellschaft ist der Bouvivants, Charakterliebhaber und jüngere chargirte Rollen jeder Art mit stets gleicher Intrepidität angreifende Hr. Pascal, der vortrefflich, mit den einfachsten Mitteln und trockener Komik, zu charakterisiren weiß, und, Anstandschargen abgerechnet, den ersten Kräften beizuzählen ist.

Das Zusammenspiel der Gesellschaft ist ein sehr gefälliges und verfehlt selten den angenehmen Eindruck künstlerischen Maßes und künstlerischer Bildung. Man hätte nun meinen sollen, daß der Reiz der Originaldarstellung mancher auf unserer Hofbühne beliebten Blüeten, wie sie der unerschöpfliche Pseudonym W. Friedrich von Neapel aus über ganz Deutschland ausschüttet, unser Publikum leicht in einer die kleinen Räume überschreitenden Zahl anziehen würde: dies ist jedoch keineswegs der Fall, das Theater ist vielmehr, mit Ausnahme des Sonntags, kaum zum dritten oder vierten Theile gefüllt. Diese auffällige Thatsache erklärt sich aus dem fast totalen Ausbleiben unseres Adels, von dessen Haltung in Kunst- und Geschmacksachen der Mittelstand, wie ich schon öfter erwähnte, sich auffallend abhängig zeigt, wie denn der ihn vertretende „Schwäbische Merkur", das verbreitetste und tonangebendste Blatt des Königreichs, es unter seiner Aufgabe findet, auch nur mit einem Worte der Leistungen dieser französischen Künstler zu erwähnen, deren Anzeigen er täglich bringt. Jene Enthaltung übrigens, da sie schwerlich von Oben ausgeht, das Unternehmen vielmehr nur durch königliche Initiative in's Werk gesetzt und trotz des Todesfalles aufrecht erhalten, auch durch offiziöse Theilnahme hochstehender Persönlichkeiten empfohlen worden ist, mag wohl eine geziemende Berücksichtigung der Trauer zum Grunde haben, wenn man nicht eine totale Abwesenheit des Adels in den Bädern anzunehmen vorzieht. Die Gesellschaft selbst erleidet hiedurch kaum beträchtliche Einbuße, da sie neben der halben Tageseinnahme die bedeutende Garantie für 6000 fl. empfangen hat.

Ueber die Eröffnung der neuen Saison verlautet bisher nur, daß sie am 4. September statthaben, und daß die Vorstellungen fortan, anstatt um 6, um 7 Uhr Abends beginnen sollen; über die künstlerische Aufgabe der Saison dagegen ist noch nichts bekannt geworden, was freilich für uns nur in der Regel und hergebrachten Ordnung ist. In Bezug auf etwa eintretende Veränderungen wissen wir jetzt, daß der Intendant Baron v. Gall zunächst auf seinem Posten bleibt, oder vielmehr, um mit Worten, die derselbe gebraucht haben soll, zu sprechen, daß „ein neuer Intendant komme, und der sei er Selber". Hoffen wir, daß dieses Wort, das wir in künstlerischem Sinne deuten, nicht zu hoch gegriffen sei und Hr. v. Gall mit einer bisher ungekannten Energie, welche ihm die veränderten Umstände allerdings erlauben dürften, in die Krebsschäden unserer Bühne heilend und glücklich eingreifen werde; ein reiches Feld der Wirksamkeit und ein lohnendes Ziel liegt vor ihm. Es setzt dies freilich eine nach innen gerichtete Kraftentwicklung voraus, von der wir vorerst keine Anzeichen besitzen; gerüchtweise verlautet dagegen die Absicht einer Erhöhung der bisherigen Theaterpreise, eine Maßregel, von der sich zunächst das Publikum sehr unliebsam getroffen fühlen würde.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

„Karl Philipp Emanuel Bach's Klavier-Sonaten, Rondo's und freie Phantasien für Kenner und Liebhaber". Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. Erste und zweite Sammlung (vollständig in sechs Sammlungen).

F. G. Die neue Herausgabe der vorstehenden Kompositionen ist in jeder Hinsicht als ein höchst dankenswerthes Unternehmen zu begrüßen. Einerseits wird hiedurch dem Musikhistoriker sowohl als auch dem Klassizitäts-Fanatiker eine Reihe von Meisterwerken zugänglich gemacht, welche bisher keineswegs auf allen Bibliotheken vollständig zu finden waren und auf antiquarischem Wege selten und nur zu hohem Preise erlangt werden konnten; andererseits — und dies ist wohl das Wichtigere — wird jener übergroßen Majorität von Pianisten, deren höchstes Ideal Eleganz und noch einmal Eleganz ist, recht deutlich ad aures demonstrirt, daß diese Vielgepriesene nicht erst in den „Rhapsodien", „Pensées fugitives", „Nocturnes" u. dgl. unserer modernen Klavierbändiger das Licht der Welt erblickt hat, sondern schon in den Klavier-Kompositionen Ph. Em. Bach's ihr Wiegenfest feierte; nur mit dem kleinen Unterschied, daß Bach mit dem äußern Glanze auch

Geist und Grazie zu verbinden wußte. Ueberall erfreut jene innere Harmonie der Theile zum Ganzen, jene in den schönsten Linien sich kundgebende Bewegung, welche die Hellenen mit dem für uns schwer zu übersetzenden Worte „Eurhythmia" bezeichneten; sie allein reicht hin, trotz mancher unserem heutigen Geschmacke ferner stehender Einzelheiten, diese Werke in Gegenwart und Zukunft vor Veraltung zu schützen. Wenn dennoch Ph. E. Bach von Hinz und Kunz nicht selten mit dem Ausdrucke „veraltet" abgefertigt wird, so dürfen wir eben hierin nichts weiter erblicken, als einen jener kühnen Aussprüche, deren die Musikgeschichte nicht wenig aufzuweisen hat, und hinter die sich noch zu allen Zeiten unzureichende Kenntniß und Oberflächlichkeit mit Vorliebe zu verstecken pflegte. Wer sich hingegen dem Studium dieser noch für das Clavicord geschriebenen Stücke — Bach zog bekanntlich dieses nun obsolet gewordene Instrument dem Fortepiano vor *) — mit nur einiger Liebe hingibt, der wird ohne Zweifel jener Beurtheilung C. Ph. E. Bach's, wie sie Johann Friedrich Reichardt im zweiten Bande seiner „Briefe eines aufmerksamen Reisenden" (Frankfurt und Breslau 1776) gibt, aus vollster Ueberzeugung beistimmen. Dort heißt es S. 10 von den Sonaten: „In jeder erkennt man seinen Geist — — — aber auch zugleich seine große Mannigfaltigkeit und seinen unerschöpflichen Reichthum. Jede Sonate hat etwas besonders, wodurch sie sich von allen andern deutlich unterscheidet", — und S. 15 von den Phantasien: „Hier zeigt er erst recht deutlich die große Kenntniß der Harmonie und den unermeßlichen Reichthum an seltenen und ungewöhnlichen Wendungen". Der Herausgeber des vorliegenden Werkes, E. F. Baumgart, gibt im Vorworte folgende, unserer heutigen Anschauung allerdings näher liegende Charakteristik des Ph. E. Bach'schen Klavierstyls:

„Wie Sebastian in seinen Klavierwerken französische Eleganz, italienischen Wohlklang und deutsche Gemüthstiefe zu vereinigen wußte, so war auch Emanuel sich bewußt, daß „die Deutschen besonders dazu aufgelegt" seien, „das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Singart zu vereinigen. Er kann polyphones Stimmengewebe kunstreich gestalten, er kann die einfachsten, schmucklosesten, unschuldigsten Melodien singen, namentlich in den Rondo's. Wie er in den letzteren nahe an Mozart's verwandte Werke reicht, so ist er besonders in der Rhythmik, in der Ausbeutung seiner Motive, in überraschenden Einfällen Haydn manchmal zum Verwechseln ähnlich **), übertrifft ihn sogar an Kühnheit des Harmoniewechsels; und wenn kaum zu bestreiten ist, daß gerade in der Verarbeitung kurzer Motive und ihrer kleinsten Elemente, in plötzlichen Unterbrechungen, humoristischen Wendungen Beethoven näher an Haydn als an Mozart steht, so wird man auch zwischen Emanuel Bach und Beethoven Beziehungen anerkennen müssen".

Im weiteren Verlaufe bringt das Vorwort viel Gutes über den Vortrag, und eine Anweisung für die Ausführung der sogenannten „Spiel-Manieren", welch letztere unbedenklich dem Vollständigsten und Richtigsten beizuzählen ist, was bisher über dieses etwas dunkle Kapitel, zumal hinsichtlich der langen Vorschläge, erschienen ist. Korrektheit und Ausstattung sind des Werkes vollkommen würdig, und so seien denn hiemit diese anmuthigen Kompositionen allen Freunden und Liebhabern auf das beste empfohlen!

Ferdinand Gleich. Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst. 2 Bändchen. Leipzig, Verlag von Karl Merseburger. 1863.

Φ. In seiner kurzen Einleitung schlägt der Verfasser einen Ton an, welcher zu ganz besonderen Erwartungen berechtigt: es ist da von „den Vorboten des Völkerfrühlings", von dem „gewaltsamen Bruch mit dem Feudalismus", von der französischen Revolution u. s. w. die Rede. Nach diesen acht Seiten, in welchen der Verfasser so weit ausholt, erwartet man, daß er in den folgenden Charakterbildern zeigen wird, in welchem Verhältniß die verschiedenen Komponisten zu der sozialen und politischen Bewegung ihrer Zeit stehen, und wie die Tonkunst in ihrer Entwicklung mit den allgemeinen Zeitfragen in Zusammenhang gebracht werden kann. Statt dessen bekommen wir nicht viel mehr als einige biographische Notizen über die bekannteren Komponisten, eine Aufzählung ihrer bedeutenderen Werke und eine durchaus einseitige Charakterisirung derselben. Zu jedem Bilde, und um so mehr zu einem Charakterbilde gehört nothwendig Licht und Schatten. Letzteren scheint aber Hr. Gleich durchaus vermeiden zu wollen; da, wo er ihm nicht ausweichen kann, gleitet er doch so leicht wie möglich darüber weg, oder sucht selbst für den leisesten Tadel nach allen Seiten hin nach Entschuldigungen. Diese übertriebene Gutmüthigkeit ist aufrichtig zu bedauern; denn bieten auch diese zwei Bändchen weder neue Gesichtspunkte, noch frappante Züge, so sind doch die Richtung, die Manier, die Tendenz, die Individualität der verschiedenen Tondichter, so lange es sich um ihre lobenswerthen Eigenschaften handelt, mit ziemlichem Geschick charakterisirt. Auch die Ausdrucksweise ist klar und gefällig, nur erhält eben das Ganze durch das Uebermaß von Bewunderung und Lob, und durch den Mangel jedes kräftigen Gegensatzes einen starken Beigeschmack von Langweiligkeit.

Das erste Bändchen enthält nur Opernkomponisten, und zwar: Weber, Spohr, Marschner, Kreutzer, Lortzing, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Boieldieu, Auber, Herold, Adam, Halévy, Meyerbeer, Nicolai und Flotow; das zweite: Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade, Hauptmann, Berlioz, Wagner und Lißt.

J. F. v. Mosel. Nekrolog des Abbé Stadler. Herausgegeben vom Grafen Moriz Dietrichstein. Wien. W. Braumüller. 1864.

Φ. Dieser Nekrolog ist aus der Wiener „Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" vom 12. und 14. Dezember 1833 abgedruckt. Graf Dietrichstein, bei welchem weder

*) In seinem „Versuch über die wahre Art, Klavier zu spielen" sagt er hierüber: „Die neueren Fortepiano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Traktirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudirt werden muß. — — ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavicord, ausgenommen daß es einen schwächeren Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein, und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben kann. Das Clavicord ist also das Instrument, worauf man einen Klavieristen auf's genaueste zu beurtheilen fähig ist."

**) Wie hoch E. Bach von Haydn und Mozart geschätzt wurde, ist hinlänglich bekannt.

das hohe Alter, noch die unsäglichen Leiden, die ihn seit mehreren Jahren an das Bett fesseln, den regen Kunstsinn abgestumpft haben, wollte durch die Herausgabe dieses Nekrologs einen Akt dankbarer Erinnerung gegen seinen ehemaligen Freund und Lehrer ausüben, und als solcher wird die kleine, hübsch ausgestattete Schrift jedem Musikfreunde willkommen sein.

Dem Nekrolog ist ein Verzeichniß sämmtlicher Kompositionen des Abbé Stadler beigegeben.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Wiedereröffnung der Hofbühne. Novitäten und Gäste der Vorstadt.) Die Ferien sind vorüber. Mit der am 17. August gegebenen Schiller'schen „Jungfrau von Orleans" (Frl. Augsberger) hat wieder die eigentliche „Saison" begonnen und heißen wir das Gesammtpersonal der k. Bühnen zu erneuter fruchtbarer Thätigkeit herzlich willkommen! In Feldmann's neueinstudirtem „Rechnungsrath und seine Töchter" und in den nach Kotzebue bearbeiteten „Unglücklichen", debütirte Hr. Dessoir jun. als Rechnungsrath Null, und Gottfried Falk, Charles Fancon, Hippolyt Falk. Als die nächsten Novitäten des recitirenden Dramas nennt man „Königin Bell" und „Pietra". In der Oper führten sich mit leidlichem Beifall Hr. Colomann Schmidt als Eleazar, Masaniello und Raoul, Frl. Suvaney als Isabella („Robert") und Margarethe („Hugenotten") gastirend vor, dagegen fiel der „erste Versuch" eines Frl. Metzdorf aus Petersburg, die Mozart's Pamina zur Darstellung gewählt hatte, weg, und sang Frl. Santer diese Partie mit Glück. In Aussicht steht eine neue Oper: „Der Stern von Turan" von Wüerst, und Marschner's neueinstudirter „Hans Heiling". Dem Vernehmen nach ist zwischen der Intendanz und Hrn. Woworsky ein Kontrakt auf Lebenszeit abgeschlossen. Taglioni's neues Ballet heißt: „Fantasca". — In der Wilhelmstadt kamen an einem Abend drei Novitäten: „Lange Flitterwochen", Lustspiel in einem Aufzug von Schlesinger, „Der Mädchen Waffen", Genrebild in einem Aufzug von Benedix, „Der letzte dumme Streich", nach dem Französischen bearbeitet von Görner, zur Aufführung, doch vermochte nur das Benedix'sche Werkchen durch das gute Zusammenspiel von Frl. Rottmeyer und Hrn. Thomas, den fast verlornen Abend zu retten. Sonst neu: „Sie stottert", „Im Warte-Salon erster Klasse". Daß hier augenblicklich der einbeinige Tänzer Hr. Anton Seitz, genannt Donato II., seine Schafhaxeleien übt und bei Meysel die „abgeblühte" Cancaneuse Rigolboche und Hr. John Blick ihre „Tanzkünste" forciren, wollen wir nebenbei bemerken. — In der Viktoria gastirt noch Hr. Gunz mit vielem Beifall, ohne jedoch das Publikum zu stärkerem Besuch, der sich wahrlich lohnen möchte, anzuregen. Den Gastspielen der Sängerinnen Fr. Rösle-Lund und Frl. Wilde scheint kein besserer Stern. Bei Kroll neu: „Die Musketiere der Königin"; auch konzertirt Hr. Arban auf dem Cornet à piston.

Kleine Chronik.

Uebersicht der Londoner Opernsaison. Her Majesty's Theatre war am 9. April mit „Rigoletto" (Damen Vitali und Bettelheim, HH. Baresi und Giuglini) eröffnet worden. Die nächste Oper war „Martha" (Vitali, Bettelheim, Giuglini und Santley); dann folgte „Lucrezia Borgia" (Tietjens, Bettelheim, Giuglini und Gassier) nebst einem Festgesang für Garibaldi und dem Ballet „Bacco ed Arianna"; der „Trovatore" (Tietjens, Bettelheim, Giuglini, Santley); „Norma" (Tietjens, Liebhart, Malvezzi, Junca); dann, als Novität, Nicolai's „Falstaff" („Die lustigen Weiber") mit ziemlichem Erfolg (besetzt mit Tietjens, Bettelheim, Vitali, Giuglini, Santley, Junca); ferner: Gounod's „Faust" (Tietjens, Bettelheim, Giuglini, Gassier, Santley); die „Traviata" (Frl. Sinico, HH. Malvezzi und Fagotti); „Lucia" (Tietjens, Giuglini, Gassier); der „Barbiere" (Trebelli, Gardoni, Gassier, Frizzi); die „Hugenotten" (Tietjens, Liebhart, Trebelli, Giuglini, Santley, Junca); ein Tanzdivertissement; „Martha" mit veränderter Besetzung (Sinico, A. Bettini); „Robert" (Damen Harriers-Wippern und Liebhart, HH. Gardoni und Junca); „Faust" mit anderer Besetzung (Wippern); abermalige veränderte Besetzung der „Martha" (Volpini, Grossi) und des „Robert" (Hr. Fricke); dann kam „Fidelio" (Tietjens, Liebhart, Gunz, Gassier, Junca, Santley); und endlich als zweite Novität Gounod's „Mireille" (Tietjens, Reboux, Santley). Die Opernsaison schloß mit „Faust" am 13. August. Sie hatte somit etwas über vier Monate gedauert und in diesem Zeitraume vierzehn Opern, darunter zwei Novitäten zur Aufführung gebracht. Mehrere versprochene Novitäten, Verdi's „La forza del destino", Wagner's „Tannhäuser" und die gleichfalls annoncirten Opern „Freischütz", „Anna Bolena" &c. gelangten nicht zur Darstellung.

Die Familie Patti soll mit nächstem Frühjahr als ein singendes Dreigestirn auf der Londoner Bühne (Covent-Garden) erscheinen, und zwar, der „Niederrheinischen Musik-Zeitung" zufolge, in der „Zauberflöte" — Carlotta als Königin der Nacht, Adelina als Pamina und Amalia Patti als Papagena, wobei Hr. Schmidt aus Wien den Sarastro und Ronconi den Papageno singen soll. Für Carlotta Patti habe man in Paris eine Fußbekleidung erfunden, welche das Hinken ganz unbemerkbar mache.

Ein neues historisches Drama, „Johanna von Flandern" von A. Glaser, ist in Wiesbaden, der Vaterstadt des Autors, mit großem Beifall aufgeführt worden.

Französische Schauspieler sollen im nächsten Winter Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Donau-Fürstenthümer &c. bereisen, und zwar wie der „Theater-Diener" nach Pariser Blättern meldet, in Wien im Hoftheater (?) ihre Vorstellungen geben.

Der Komponist der „Martha" hat eine neue Oper geschrieben, welche zunächst in Petersburg und Paris zur Aufführung kommen soll. Dieses jüngste Flotow'sche Werk führt den Titel „Naida" und spielt zur Zeit der Maurenherrschaft in Spanien. Der Text ist von St. Georges.

Im Hamburger Stadttheater beginnt die neue Saison mit dem 1. September. Frl. v. Murska ist für das Koloraturfach auf einige Zeit dort engagirt. Als Kapellmeister fungirt Hr. Riccius, bisher in Leipzig.

Das Dresdener Hoftheater brachte in letzter Zeit als Novitäten einige anderswo schon längst bekannte, unbedeutende Stücke, wie „Sie hat ihr Herz entdeckt", „Unsere Alliirten", „Aus der komischen Oper" u. dgl. m. Auf choreographischem Gebiete wurde mit vielem Aufwand an dekorativer Ausstattung und neuen Maschinerien ein „großes Tanz-Divertissement" gegeben. Es führt den Titel: „Die vier Jahreszeiten" und ist vom Balletmeister Pohl komponirt (mit Musik von Verdi). Der Maschinist Brandt aus Darmstadt hatte das Maschinenwesen besorgt.

Das Karlsruher Hoftheater ist nach den Ferien am 4. d. M. mit „Minna von Barnhelm" wiedereröffnet worden. Die weiteren Vorstellungen waren: „Lohengrin" (unter Leitung des neuen Musikdirektors Levi), das Schauspiel „Graf Rochberg" von K. Winter, „Was ihr wollt" u. s. w. — Die Oper studirt Gluck's „Armide" und Weber's „Euryanthe".

Die französische Oper in Baden-Baden hat in vier Wochen nicht weniger als 12 verschiedene Opern, darunter drei Manuskriptwerke, zur Aufführung gebracht. Was sagen dazu die Direktoren und Regisseure der deutschen Hofopern-Institute?

Pariser Auszeichnungen. Am 15. August hat Kaiser Napoleon Rossini das Großkreuz, Berlioz das Offiziers- und dem greisen Lehrer der Rachel, Hrn. Samson, das Ritterkreuz der Ehrenlegion verliehen. Letzteres ist die erste Dekoration eines Schauspielers, Ersteres die höchste Auszeichnung die einem Komponisten bisher in Frankreich zu Theil wurde.

Denkmal-Enthüllungen. Am 20. d. M. wurde in Mannheim die Statue Iffland's, welche König Ludwig I. von Baiern setzen ließ, feierlich enthüllt. Am Abend kam des Dichters „Spieler" zur Aufführung. Die Enthüllung der Rossini-Statue in Pesaro, der Vaterstadt des Tondichters, fand am 21. statt. Die HH. Salamanca und Delahaute, auf deren Kosten die Bildsäule errichtet wurde, haben zu dieser Feier ein großes Musikfest veranstaltet, wozu zehn Vorstellungen des „Wilhelm Tell" und die Absingung einer von Mercadante komponirten Gelegenheits-Hymne gehörten.

Lokales.

Eine auswärtige Stimme über das Operntheater. Im Morgenblatt der offiziellen „Bayerischen Zeitung" urtheilt ein Münchener Theilnehmer an dem letzten Vergnügungszuge über einen berüchtigten Abend am Kärnthnerthor folgendermaßen: „In der Oper sahen wir die „Stumme von Portici" mit Hrn. Wachtel als Masaniello. Leider hat uns diese Aufführung nur wenig erbaut. Wir geben die Virtuosität des Orchesters bereitwillig zu, räumen gerne ein, daß die Fenella ihre Rolle recht brav spielte, daß die Tarantella vorzüglich getanzt wurde und die große Marktscene im dritten Akte vorzüglich ging. Aber im Uebrigen sahen und hörten wir Nichts, was sich über gute Mittelmäßigkeit erhoben hätte. Der Umstand, daß fast alle Solisten, wie zufolge einer Verschwörung, ein ebenso unbegreifliches als unermüdliches Tremolo anwandten, machte wenig besser. Am allerwenigsten befriedigte uns der gefeierte Masaniello, der an jenem Abend, wie wir annehmen wollen, von einer traurigen Indisposition betroffen war. Auch schien zwischen ihm und dem Publikum aus uns nicht näher bekannten Ursachen eine gegenseitige Animosität obzuwalten, die sehr deutlich hervortrat und für den Fremden, der kein Interesse für diese Neckereien mitbrachte, in hohem Grade störend und widerwärtig sein mußte. Unsere Enttäuschung stieg jedoch bis zur Sprachlosigkeit, als am Schluße des dritten Aktes, sonach ziemlich in der Mitte dieser fünfaktigen Oper, ein Herr in weißen Handschuhen auf der Bühne erschien und erklärte, daß wegen Heiserkeit des Hrn. Wachtel das Stück nicht fortgesetzt werden könne. Ein Wort der Entschuldigung oder eine anderweitige Schadloshaltung des benachtheiligten Publikums schien man nicht für nothwendig zu halten. Will das Wiener Publikum sich mit solchen Dingen zufrieden geben, so haben wir ihm darin selbstverständlich nichts einzureden; in seinen häuslichen Angelegenheiten richtet sich Jeder nach seinem eigenen Geschmacke. Wenn es aber wahr ist, daß die letzte Frucht alles Reisens in die Fremde in der Zufriedenheit mit den heimatlichen Verhältnissen bestehen sollte, so verdanken wir Münchener Vergnügungsreisende dem k. k. Hofoperntheater am Kärnthnerthor einen schätzbaren Beitrag zur Erzielung dieses erfreulichen Resultates". — Unsere Voraussage in der Note zu Nr. 33, S. 525 findet sich durch Obiges wörtlich bestätigt!

Cremieux-Offenbach's „Orpheus" ist im Carltheater neu in Scene gesetzt worden. Hr. Matras gab den Obergott in sehr gelungener Weise. Er hat das Glück gehabt, Nestroy gar nicht oder nur selten spielen zu sehen, dadurch ist er von der unerträglichen Nachahmungssucht so vieler soit-disant-Komiker bewahrt worden. Fehlt auch Hrn. Matras der Sarkasmus, die Ironie und die ausdrucksvolle Mimik seines Vorgängers, so ersetzt er dies durch seine natürliche Komik und durch einen Zug von Gemüthlichkeit. Er gefiel allgemein; schade daß sein Organ für die unakustischen Räume des Carltheaters kaum hinreichend ist. Hr. Telek im gesanglichen Theil der Rolle befriedigend, gab sich im Spiel redlich Mühe und kam gut durch.

Im Thaliatheater kam am 22. August eine Novität von Stix, „Jago, der Affe von Peru", unter Mitwirkung des greisen Klischnigg zur Aufführung. Stück, Darstellung, Affe, Scenirung, Publikum, Alles war an diesem Abend gleich vortrefflich. Das ist wenigstens die Ansicht der Direktion des Thaliatheaters, welche selbst im „Volksblatt" die Vorstellung rezensirt. Da wir der Vorstellung nicht beigewohnt haben, so müssen wir uns beschränken darauf hinzuweisen, daß trotz eines so großen Erfolges, Stück und Affe nach zwei Wiederholungen vom Repertoir verschwanden.

Berichtigung. In Nr. 34, S. 540 ist statt Frl. Büchner zu setzen: Frl. Wederlein.

Briefkasten der Redaktion. 20. — 20. August: 1 in Stuttgart. ♂ in Berlin. Benützt — ✝ hier: Für die nächste Nr. — pp in Olmütz. Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 36. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 3. September. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. **Mit Post:** Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Mozart's verdeutschter „Figaro".

C—x. Es ist unglaublich, mit welcher zähen, ausharrenden, echt-deutschen, geduldigen Ungeduld wir Jahrzehende schon über die wirklich bis zum Exceß dürftigen, unpassenden, ja miserablen — theils trivialen, wenn nicht rohen, theils unmusikalischen — Texte schreien, mit denen uns die Uebersetzer klassischer auf italienischen Text gesetzter Opern, wie die Mozart's, beschenkt haben; und die dennoch im Munde unserer Bühnen- und Konzertsänger oder Sängerinnen, denen wahrhaftig zunächst die Pflicht obläge zu ändern, so weit sie könnten, stets dieselben bleiben, weil — wir's uns gefallen lassen. *) — Erst seit einigen Jahren haben Männer, wie Viol, Wolzogen u. A. es unternommen an Text und Inscenesetzung wirklich zu rütteln und zu schütteln nicht blos mit Worten, sondern durch die That; bis jetzt zwar nur an einem Werke, dem „Don Juan". Und diesen Männern wünschten wir in folgenden Versuchen in Absicht auf ein anderes nicht minder bedeutendes, ja an oszillirender Originalität und blitzender Genialität fast noch sprudelnderes Werk uns anzureihen, in Absicht auf den „Figaro". **)

*) Wir brauchen, um aus den Hunderten ein zufälliges Beispiel hervorzuheben, nur hinzuweisen auf das Duett (Nr 4) in „Cosi fan tutte", wo Fiordiligi und Dorabella nach den Schlußworten im Andante. Jo sono felice — im Allegro statt des Italienischen: „Se questo mio core mai cangia desio — (Amore mi faccia vivendo penar) sich im abgeschmacktesten Deutsch also vernehmen lassen. „Doch Männer ach! wandern — von Einer zur Andern" Was noch Gold ist gegen die Worte, die wir in einem andern Klavierauszug gedruckt fanden und nur aus dem Gedächtniß zitiren können. „Die Männer, die falschen, sind all' nur aus Flandern" u. s. w.

**) „Eine neue Bearbeitung (des „Figaro"), welche nicht allein da Ponte's Versen, sondern dem, was Mozart aus demselben gemacht hat, gerecht zu werden suchte, wäre ein dringendes Bedürfniß, sie würde vielleicht die Darsteller veranlassen, Auffassung und Spiel aus der musikalischen Gestaltung abzuleiten und vielmehr Mozart's Charakteristik zur Geltung zu bringen als Beaumarchais Eigenthümlichkeit in die Oper hineinzutragen". Jahn. Mozart IV. S. 202 Anm.

Indem wir aber eine theilweise Textänderung (nicht: Neuübersetzung) des „Figaro" in Vorschlag bringen, ist's vor allen Dingen nöthig über die Gesichtspunkte uns klar zu werden, die bei einer solchen Arbeit maßgebend sein müssen und allein maßgebend sein können, — und uns demnächst zu fragen: Was ist die Hauptaufgabe der Uebersetzung, nicht eines fremdländischen poetischen Werkes überhaupt, sondern speziell einer in fremder Sprache geschriebenen und komponirten Oper?

Die Haupterfordernisse einer solchen Uebersetzung aber sind nach unserem auf reifliche Ueberlegung gegründetem Dafürhalten:

1) Die Wiedergabe des Textes der logischen und poetischen Intention nach im Großen und Ganzen (Worttreue ist weder nöthig noch möglich). Vor Allem

2) treuester Anschluß an die Musik in allem Detail, betreffend Deklamation, Akzentuation, Rhythmus bis in's Kleinste, besonders in den Recitativen. Dabei aber

3) — und das ist nicht minder wichtig — Beibehaltung des bereits in unsern (deutschen) Partituren, Klavierauszügen und ausgeschriebenen Parten Niedergelegten, von unsern Sängern seit Jahren Adoptirten und in Fleisch und Blut Uebergegangenen, so weit es ohne Schaden von Nr. 1 und 2 geschehen kann; selbst wenn hie und da sich eine

wörtlichere Uebersetzung durch kleine — aber unwesentliche — Aenderungen leicht herstellen ließe. *)

Auf den letzten Punkt legen wir ein um so größeres Gewicht, als wir gerade die Nichtbefolgung dieses Prinzips als Einen Hauptheммschuh, der der Besserung bislang im Wege stand, ansehen. Es gilt auch hier, wie fast in allen menschlichen Dingen, die Erfahrung, daß eine plötzliche und gewaltsame Radikalumwälzung sehr oft das gerade Gegentheil von dem Gehofften in ihrem Gefolge hat und in direkte Reaktion zurückschlägt. Denn mit vollem Rechte z.B. werden unsere Sängerinnen fragen, warum sie die längst traditionell gewordenen Worte im „Don Juan" (Recitativ und Arie Nr. 5)

„In welche schreckliche grauenvolle Qualen
stürzte mich der Missethäter"

in die Viol's:

„In welche schreckliche martervolle Qualen
stürzte mich der freche Sünder"

verwandeln sollen, da nichts damit gewonnen ist; oder warum sie statt des in nichts anstößigen, ja dem Italienischen sich viel strenger anschließenden

„O nein! es kann der Zorn des
Himmels nicht mehr zögern"
(ah no, non puote tardar l'ira,
l'ira del cielo)

singen sollen:

„Nein, nein! des Schicksals Rache
kann nicht länger zögern" (Viol)

wenn nicht einmal der Wegfall der statt der Pause eingeschobenen Note (d) dadurch erreicht wird.

Wer die vielen oft sehr prosaischen, oft unsanglichen, oft durchaus müßigen Aenderungen in Viol's Uebersetzung liest — deren schon Wolzogen in seiner Schrift „über die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni" (S. 71) ein ganzes Register gibt, dem wir leicht noch ein paar Dutzend Beispiele anhängen könnten — und dieselben mit der bis jetzt üblichen Uebersetzung vergleicht: der wird keineswegs in Zweifel sein, warum dieselben bis heute spurlos vorüber gegangen. Wenn u. a. Hr. Viol die Worte in Ottavio's Arie (Nr. 23)

„ditele, che i suoi torti
a vendicar io vado"

so übersetzt:

„Saget, daß ich den Jammer
muthvoll zu rächen gehe",

so wissen wir nicht, will er das „muthvoll" so deklamirt haben: muthvoll, oder will er durch Weglassung des Auftakts (e) und Punkts (bei f) und durch Einschaltung einer Achtelnote (c) wieder an Mozart's Rhythmus rütteln? Beides aber scheint uns eben keine große Besserung. — Oder wenn er im Ständchen (Nr. 18) so deklamirt:

„deren Herzchen erfüllt von Zuckers Süße",

so möchten wir wieder erfahren, wie er denn die letzten Worte will untergebracht haben? Wir haben's vergebens versucht. Und dann schmeckt uns doch wahrlich die frühere Rochlitz'sche Uebersetzung — an der wir ohnehin, an dieser Stelle, wenig auszusetzen finden — ungleich besser.

Nun ist uns zwar sehr wohl bekannt (und wissen wir's gerade hier aus eigener Erfahrung), daß Tadeln viel leichter ist als Bessermachen. Nur wer eine solche Uebersetzung selbst versucht hat, ist im Stande, deren Schwierigkeiten zu ermessen. Hat man es doch hier mit zweien, zwar im Original in einander greifenden, für den Uebersetzer aber oft ganz divergirenden Faktoren zu thun: der Dichtung einerseits und — der Musik. Glaubt man soeben der einen gerecht geworden zu sein, siehe! da hapert's auf der anderen Seite an allen Ecken und Kanten; und ist sogar der Vers an und für sich der Musik in ihrem ursprünglichen rhythmischen Bau adäquat geworden, so machen partielle Wiederholungen oder Zerstückelungen des Textes bald dies bald jenes Wort unmöglich. Man soll nach allen denkbaren Seiten hin sein Auge offen halten und sogar mehr als zween Herren dienen. Da gilt es denn vermittelnd auftreten, und — indem man hier ein bischen Versmaß opfert (bald sind im Italienischen die Endvokale vor Vokalen elidirt, bald als eigene Sylben komponirt), da den durchaus in zweiter Linie zählenden Reim des Originals aufgibt, dort endlich statt den Worten nur dem Sinn sich anschließt — nur zweierlei nie aufzugeben trachten: 1. den Hauch wirklicher Poesie und 2., die rhythmisch deklamatorischen Akzente in der Komposition.

Und wenn uns, indem wir hiemit die nachfolgenden Aenderungen im „deutschen Figaro" der Oeffentlichkeit übergeben, die letztern Anforderungen zu erreichen nur annähernd gelungen ist, so fühlen wir uns schon durch den bloßen Versuch befriedigt, sollte er auch nur dazu dienen, immer neue und neue Vorschläge zur Besserung auch von anderer Seite wach-

*) Ein Grundsatz, den in ähnlicher Weise, nur noch weiter gehend und fast das Kind mit dem Bade ausschüttend, schon die Red. der „Cäcilia" Band XI (1829), S. .11 ausspricht in einem Passus, den — als zu weitläufig — wir hier abzudrucken unterlassen

zurufen, um dadurch endlich zu einem wirklich gelungenen deutschen Text zu gelangen, sei derselbe selbst nur eine Mosaik von vielen verschiedenen Händen. Wobei wir nur die eine Bemerkung noch hinzuzufügen uns selbst schuldig zu sein glauben: daß wir — wo der musikalische Akzent oder sonst einer unserer oben ausgesprochenen Grundsätze in Frage kam — uns nicht gescheut haben, auch am Winzigsten zu rütteln, auch die kleinlichst scheinenden Bemerkungen einzustreuen und an ihrer Hand die minutiellsten Wort- oder Sylben-Aenderungen vorzunehmen, wenn's uns auch nicht bei allen Stellen (vorzüglich in Ensembles) hat gelingen wollen, gewisse Schwächen der früheren Uebersetzung (als: Noten-Interpolationen) hinwegzuräumen.

Im ersten Akt,

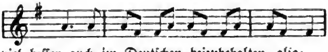
Scene 1.

(Klavierauszug S. 11). *)

sind die Worte vor der Fermate

Susanna: „Ora si ch'io son contenta“ etc.
Figaro: „Si mio core, or è piu bello“ etc.

zur Musik



viel besser auch im Deutschen beizubehalten, also:

Susanna: Sieh' doch nur, es macht mir Freude,
Figaro: Ja ich sehe, bestes Mädchen,
Beide: Wie der Hut so schön { mir / dir } steht,
(so schön)

und gegen das Ende des Duetts dem Figaro statt des abgerissenen:



vielmehr die Worte:

Ja, Susanna!

als Seitenstück zu dem „Mein Figaro!“ in den Mund zu legen. **)

*) Da unsere Partituren theils nur den ursprünglichen italienischen, theils italienischen und französischen (Paris, Frey) Text enthalten, so ist es nöthig der Vulgata zu folgen, wie diese mit wenigen Variationen in die meisten heut zu Tage üblichen Klavierauszüge übergegangen Und legen wir — weil's doch einer sein muß — hier den ziemlich verbreiteten Braunschweig-Meyer'schen Klavier-Auszug zu Grunde, auf dessen Seitenzahl wir also stets verweisen. — Wo nichts bemerkt ist, bleibt's bei der alten Uebersetzung.

**) Im Uebrigen behalten wir sogar hier (unserer obigen Auseinandersetzung treu) die übliche, obwohl ganz freie Uebersetzung bei mit dem Schlusse „Ewig bin ich und bleibe ich dein“ — da ein wörtliches Wiedergeben des Textes — dem Deutschen doch wohl etwas banal erscheinen möchte, und jene der Musik durchaus nicht Abbruch thut

Nr. 2. (Klavier-Auszug S. 15)

statt: „Will du mehr noch hören?“

lies rhythmisch richtiger:

„Willst mehr du noch hören?“

Wichtigere Aenderungen erheischt der Rhythmus in

Nr. 3 (Cavatine des Figaro)

zwar so:

Will der Herr | Graf ein | Tänzelein | wagen, |
mit der Gui | tarre | spiel' ich ihm | auf;
|mit der Gui | tarre | spiel' ich ihm | auf, ja!)
spiel' ich ihm auf.
Soll ich im Springen ihn unterrichten,
mag' er's nur sagen: ich bin sein Mann.

(Was soll das arhythmische: „ihm Unterricht geben“ und das wichtige und keineswegs humoristische: „Auf Tod und Leben!“?) — Ferner: statt des häßlichen, abgerupften und stets sich wiederholenden „man muß“ (italienisch saprò, S. 19), des akzentuirten im auf halber Note und des im zweiten Theil zerrissenen ausgehaltenen h auf „im“ und „Stil“-(len) etwa: „gelt, gelt“! oder wegen der für den schnellen Gesang schwierigen Konsonanten dieses Wortes vielleicht noch besser: „Ja! ja!“, dann mit unwesentlicher Hinzufügung einer Achtelnote



oder mit Beibehaltung des italienischen, auch bei uns gebräuchlichen:

man muß pia — — no, piano, piano etc.

und zum Schluß des Allegretto:

„Jedes Geheimniß bringt mir Verstellung leicht an den Tag“.

Endlich im Presto — mit Beibehaltung der üblichen Uebersetzung — um den in der Luft schwebenden Infinitiven zu begegnen:

Schweigend und plaudernd,
handelnd und zaudernd
leit' ich mit Scherzen
listig die Herzen.

Zum Schluße:

Alles muß, so wie ich's haben will gehn,
so wie ich's haben will, so muß es geh'n!

Daß in der folgenden Arie des Bartolo

Nr. 4.

Manches wörtlicher zu bringen wäre, wie z. B. statt des

„Nur die kleinen Seelen leiden“

etwa:

Schmach und Schande zu vergessen
ist verächtlich u. s. w.

*

ist klar. Indessen erfüllen auch obige Worte ihren Zweck und stören die Musik nicht. Dagegen in der Stelle nach der ersten Fermate, welche schon Jahn (Mozart IV. S. 223, Anmerkung) als besonders charakteristisch und „köstlich ausgedrückt" hervorhebt, nicht allein die Worte:

schnell und rüstig, fein und listig.

der Musik angemessen durchaus umzustellen, sondern auch der ganze Verlauf von „si potrebbe" so zu ändern ist:

wenn's gelänge, wenn's gelänge, (4 Mal)

dann:

Der Fall ist wichtig (3 Mal).
Aber glaubt mir, so wird's geh'n. *)
(ruhig!)

Zu dem überaus gut übertragenen
„Se tutto il codice dovessi volgere"
(S. 24) nur die folgende Aenderung weniger Worte:

Mit Ränken und Schwänken,
mit Pfiffen und Kniffen,
so |: schaff' ich Verwirrung,
Hader und Streit :|
so schaff' ich Streit.

Dagegen am Schlusse statt des ewig sich wiederholenden matten

„ich oder er",

warum nicht wörtlich:

Du, o Seviglia,
kennst deinen Bartolo;
dem Schurken Figaro
brech' ich den Hals.

Weniger wichtig möchten folgende Vorschläge zu wörtlicherem Anschluß in

Nr. 5, (Duett)

erscheinen.

Marc. „No prima a lei tocca!
Susanna. „No, no, tocca a lei!"
Nein Ihnen den Vorrang!
— nein, nein, nur voran!
„non so in civilta"
weiß höflich zu sein.
la dama d'onore — di Spagna l'amore —
Die Dame der Ehren — die Zierde von Spanien —

(das „Weisheitskräutchen" klingt uns doch ein bischen zu absonderlich und über den Reim s. die Einleitung)

i meriti —
l'abito —
il posto —
l'età
so ehrenhaft — kleiderschön — voll Anstand — so alt!

*) Wir enthalten uns, zu Allem die Gründe darzulegen, da Musiker und Sänger von einiger Feinheit sich leicht die Auslegung selbst geben werden, und verweisen in Absicht auf gegenwärtige Stelle ausdrücklich auf Jahn's im Text citirte Anmerkung.

und zum Schluße: „ich bleibe nicht hier" (statt: hier nicht).

Mehr wie bei mancher andern Arie zeigt sich die Gleichgiltigkeit der Uebersetzer gegen den musikalischen Rhythmus in der Arie des Cherubin

Nr. 6.

wo bald eine Sylbe zu viel, bald eine zu wenig den Sänger zwingt, hier einen Mozart'schen Daktylus in einen Jambus zu verwandeln, dort das Gegentheil zu thun, hier zu schleppen wo die Musik hüpft, dort zu hüpfen wo diese zögert. Man bedenkt nicht, daß durch solche scheinbare Kleinigkeiten oft die schönsten und feinsten Züge des Komponisten zerstört werden, daß neben anderen guten Tonsetzern Mozart hierin besonders zart empfand, ja daß wieder neben seinen vielen sonstigen Vorzügen eine seiner Hauptzierden gerade in diesem feingefühlten Rhythmus und demgemäßer Deklamation liegt. Und aus diesem Grunde setzen wir — obwohl dem Sinne nach diese Arie zu den bestübersetzten gehört, wir auch so viel als möglich die traditionellen Worte beibehalten — die ganze erste Hälfte her:

Kaum noch fühl' ich, ob Freud' oder Schmerzen,
ob mir Feuer, ob Frost mir im Herzen;
denn ich bebe, ich zitt're, ich fiebre,
Feuer rinnet durch Mark mir und Bein.
Bei dem traulichen Namen der Liebe
fühl' ich nie noch empfundene Triebe.
Wenn ich nur einmal ein Mägdlein erblicke,
treibt mein Pulsschlag,
treibt mein Puls mit immer schnellerem Lauf. *)

Das Weitere, obwohl durchaus frei, kann zur Musik kaum besser gegeben werden. Wie wir denn namentlich den steigernden Worten:

„Es preßt, es jagt, es drängt mich
Schmerzensgefühl und Lust".

vor den äußerst matten eines andern vor uns liegenden Klavier-Auszuges (Schott, Mainz)

(verlang', begehr' und wünsch' ich),
daß Alles, was ich sehe,
von Liebe belebet werde"

(die noch dazu die beiden ligirten Noten der Fermate auseinanderzerren) bei weitem den Vorzug einräumen, und nur am Schluß der letztern Version uns anschließen, wo sie (im Tempo primo nach dem Adagio) statt des

„wechseln |: in meiner Brust :|"

*) Wie schon in der Einleitung bemerkt, vernachlässigen wir gar oft den Wortrhythmus, um desto treuer dem musikalischen uns anzuschließen. (Wie der echt-mecklenburgische Provinzialismus: „Schlägt mein Puls noch eins so stark" in die Vulgata kommt, vermögen wir nicht anzugeben)

und der dadurch veranlaßten drei Achtelnoten an Stelle des einen Viertels („con me") vielmehr das Frühere wiederholend liest:

Schmerzensgefühl |:und Lust:|
wechseln in meiner Brust.

Man möchte denn, dem Texte ganz treu bleibend aber deutsch nicht allzu poetisch klingend, lesen wollen:

|:Und wenn mich Niemand höret:|
plaud'r ich von Lieb |:mit mir:| *)

In dem nun folgenden Terzett

Nr. 7.

an dem im Ganzen wenig auszusetzen, ja dessen Uebersetzung sogar in einigen Partien trefflich gelungen ist, möchten wir nur S. 37 u. dem Rhythmus zu Liebe schreiben:

Susanna: Wie, was seh' ich?
Welche Frechheit!
Fort von mir!
|:laßt mich allein!:|

und später (S. 42 u. f.) — um die beiden Auftaktsachtel des Basilio am Schlusse wegzuräumen — statt

„Das ist keine Seltenheit"

die allerdings sonst minder guten Worte:

Das ist nicht mehr allzuneu —

wo wir denn jetzt ohne weiteres in der Schlußkadenz mit Basilio singen können:

|: allzu neu :|,

statt

|: keine Seltenheit :|

An der vielbeliebten und vielgesungenen Arie des Figaro

Nr. 9.

deren Worte fast typisch geworden, viel zu ändern würde wenig fruchten, zumal dieselben — wenn auch vom Italienischen oft ganz abweichend — doch zur Musik nicht ungeschickt gedacht und gemacht sind. Dennoch schlagen wir der Aenderungen einige vor. So S. 51, 52 von

„Tra guerreri poffar Bacco" etc. bis
— all' orecchio fan fischiar"

Großer Schnurrbart, leere Taschen,
scharfer Säbel, nichts zu naschen,

(das: „wirst du wenig ruh'n und schlafen" ist doch zu der Fanfarenmusik zu matt),

schlecht gekleidet ohne Strümpfe,
über Hecken und durch Sümpfe;
einen Turban, wie ein König —
Ehren viel, zu zehren wenig,
wenig zu zehren.

*) Letzteres würden wir entschieden befürworten, weil damit der von Mozart so trefflich markirten reizenden Pointe „E so non ho chi m'oda, Parlo d'amor con me" ihr Recht wiederführe. A. d. R.

(3 Mal bis zur Fermate — entsprechender dem kläglichen „poco contante"),

Statt durch bunte Blumenauen
tönt ein Marsch durch schwarze Gauen;
über Berge, durch Lawinen,
bald im Schnee, bald sonnbeschienen,
zum Konzerte der Posaunen,
zu dem Donner der Karthaunen,
wo in allen Intervallen

(unserthalben auch „im dicken Pulverdampfe")

Kugeln pfeifen rechts und links.

Weiter, den vielen eingefügten Hilfsnoten zu entrinnen, S. 53:

Nicht geziert — mit Blumenkränzen —
|: nicht geweiht — süßen Tänzen :|
nicht geschmückt mit seidnen Gewändern.

Endlich zum Schluß statt: „bei dem Donner der Karthaunen" bis: „sei der edlen Thaten Lohn!" wieder (dem Mozart'schen Fanfare entsprechend) wörtlich:

Cherubino, auf zum Siege,
auf zur kriegerischen Ehr'!

(Schluß folgt.)

Geschichte des amerikanischen Theaters.

III. *)

(Schluß.)

Während des Sommers 1767 baute Douglaß das Theater in der John-Straße von New-York. Es bestand aus Holz und war außen roth angestrichen. Es stand auf der Nordseite der Straße, etwa sechzig Fuß von derselben entfernt und reichte durch einen bedeckten Gang über diese Strecke bis an den Rand des Pflasters. Die Ankleidezimmer und das Versammlungszimmer waren unter der Bühne; erst nach der Revolution fügten Hallam und Henry dem Gebäude einen westlichen Flügel für Ankleide- und Versammlungszimmer hinzu. Das Haus selbst hatte zwei Reihen Logen, Parterre und Gallerie und, wenn gefüllt, trug es über dreihundert Pfund Sterling abendlich. Es wurde am 7. Dezember 1767 mit der Aufführung von Farquhar's lebhaftem Lustspiel: „Des Stutzers Kriegslist" und Garrick's „Lethe" eröffnet.

Bei dieser Gelegenheit machte ein neuer Schauspieler mit Namen John Henry sein Debüt in Amerika.

*) Vergl. „Recensionen" 1863, Nr. 47, S. 742, Nr. 48, S. 475, und Nr. 35, S. 549.

Von Geburt ein Irländer und mit einer guten Erziehung ausgestattet, im Aeußeren sehr von der Natur begünstigt und nicht ohne Talent, war es ihm dennoch nicht gelungen, unter den Nachfolgern Garrick's in London Fuß zu fassen. Selbst der Schutz des älteren Sheridan, des Verfassers des sonst berühmten Wörterbuches für Aussprache, des Vaters des Komödienschreibers und Autors der „Lästerschule" hatte ihn nicht aufrecht erhalten können. Auf dem neuen Felde gelang es ihm indessen so wohl, daß er sich in der Folgezeit zum Theilhaber des jüngeren Hallam emporschwang.

Die Gesellschaft hatte zu jener Zeit viele ihrer Mitglieder verloren und dafür neue aufgenommen. Wir begegnen jetzt den Namen der HH. Henry, Wall, Roberts, Greville, Wools und Raworth, und der Damen Harmann, Wall, Cheer, Wainright und der drei Schwestern Storer. Diese drei Schwestern heiratheten nach der Reihe den obenerwähnten John Henry. Die dritte überlebte ihn und heirathete später einen Hrn. Hogy. Das Frl. Cheer begann zu dieser Zeit einige der ersten Rollen der Fr. Douglaß zu übernehmen.

Die jüngste Storer war bis zum Jahre 1792 die beste Sängerin, die Amerika gehört hatte; sie spielte indessen auch gut Komödie und Tragödie, obwohl für die letzte ihre Figur etwas zu klein war. Wools war erster Sänger und blieb es sogar, nachdem er seine Stimme beinahe verloren hatte.

Am 14. Dezember wurde das Theater von neun Häuptlingen der Cherokesen besucht. Man gab „Richard III." zu ihrer Unterhaltung und die Zeitungen des Tages bemerken, „sie hätten das Spiel mit Aufmerksamkeit angesehen, indessen nur Ueberraschung ausgedrückt. Das Orakel und Harlequin's Narrenpossen hätten ihnen einige Andeutungen abgelockt, die gezeigt hätten, daß sie sich unterhielten". Kurz darauf brachten die Theaterzettel die Anzeige, „daß die Häuptlinge und Krieger der Cherokesen, beseelt von dem Verlangen, die in dieser Stadt empfangene freundliche Behandlung und Höflichkeit zu erwidern, sich erboten hätten, das Publikum mit einem Kriegstanz zu unterhalten, und daß man bescheidentlich erwarte, daß kein Theil der Zuhörerschaft das für alle öffentlichen Versammlungen so nöthige anständige Benehmen vergessen werde, da die Personen, welche sich herabgelassen hatten, zur Unterhaltung des Publikums beizutragen, in ihrem eigenen Lande hohen Rang und Bedeutung besäßen".

Damals herrschte die Sitte, daß, wenn man einen Platz im Theater haben wollte, man denselben nicht nur bestellen oder belegen, sondern wirklich mit einer lebenden Person besetzen mußte. Im Januar 1768 wurde das zur Regel, die auf dem Zettel gedruckt stand. „Damen werden ersucht ihre Dienerinnen um 4 Uhr zu schicken, um ihre Plätze zu behalten". Von 4 bis 6 und 7 Uhr waren demgemäß die vorderen Logensitze von Negerinnen jeden Alters eingenommen, die dort warteten, bis sie von ihren Herren und Herrinnen abgelöst wurden. Ueberhaupt scheint das Theater in New-York damals eine bedeutende Stellung im Volksleben eingenommen zu haben. So wurden am 17. März „Der Geschäftige" und „Der tapfere Irländer" auf besonderes Verlangen des „großen Knotens der Freundschaftsbrüder des heiligen Patrick" gegeben. Am 28. desselben Monats wurden der „Weiche Gemahl" und der „Posamentier" „zur Unterhaltung des Großmeisters, des Meisters und der Brüder der alten und ehrwürdigen Gesellschaft der Freimaurer" angezeigt. Dem Theaterzettel war folgende Einladung angehängt: „Alle Brüder in der Stadt sind ernstlich ersucht sich um 5 Uhr in Burn's Haus zu versammeln, und von da aus in Prozession nach dem Theater zu gehen, wo das Parterre für ihren Empfang aufgehoben werden wird". Bald darauf gab man auch Liebhabervorstellungen in der wohlthätigen Absicht das Publikum zum Besuch des Theaters zu ermuntern und „den Schauspielern aus einigen Schwierigkeiten zu helfen, in die sie verwickelt waren".

Eine Schauspielerin, Fr. Morris, verlor im Laufe des Winters ihr Leben durch Ertrinken. Ihr Gatte, welcher der Gesellschaft im Jahre 1761 beigetreten war und ihr bis zu Ende des Jahrhunderts angehörte, war der „niedere Komödiant" und spielte die alten Männer der Farcen und Komödien. Sein natürlicher Weise wackelnder Gang und seine pfeifende Greisenstimme wurden vom Publikum als ausgezeichnete Nachahmungen des Alters betrachtet. Um's Jahr 1788 spielte er noch als verschrumpfter alter Mann und hatte eine zweite elegante schlanke Frau, die als Komödiendame viel vom Publikum bewundert wurde.

Frl. Wainright, berühmt im Lustspiel, zog sich um diese Zeit von der Bühne zurück; Fr. Douglaß, welche als Fr. Hallam während der ersten Erfolge Garrick's die Heldin des Theaters in Godmannsfields und seit 1752 die erste Schauspielerin West-Indiens und Nordamerika's gewesen war, bereitete sich zum Rückzug vor. Ihr Sohn, der jüngere Hallam, war jetzt zum ersten Tragödien- und Komödienspieler

herangereift; er schrieb seinen Erfolg den Lehren Rigby's zu.

So schloß am 19. Juni die New-Yorker Theatersaison des Jahres 1769. Sie scheint im Ganzen ungünstige Resultate gehabt zu haben, da die Gesellschaft während der vier nächsten Jahre nicht dorthin zurückkehrte. Im Juli gingen die Thespier nach Albany, und spielten dort während eines Monats im Hospital: dann gingen sie nach Philadelphia und von dort nach Jamaika, wo es ihnen am besten behagt zu haben scheint. Von ihrem Aufenthalte und ihren Leistungen während der nächsten drei Jahre sind uns keine bestimmten Nachrichten zugekommen.

Im Jahre 1772 tauchen sie wieder in Annapolis auf und spielen eine Komödie von Hugh Kelly: „Ein Wort an die Weisen". Die HH. Goodman und Johnson und die bereits erwähnte zweite Fr. Morris werden als neue Akquisitionen eingeführt. Neue Scenerie, „gemalt von Hrn. Richards in London", wird als besondere Anziehung hervorgehoben. Das Besetzen der Plätze mit Schwarzen wurde hier durch Einführung eines Buches, in dem man seinen Platz einschreiben lassen konnte, unnöthig gemacht.

Im April 1773 eröffnete Douglaß das Theater in New-York nach vierjähriger Abwesenheit und zeigte an, daß er es nicht länger als bis Ende Mai werde offen erhalten können. Es blieb indessen bis zum folgenden August in Thätigkeit, woraus man schließen kann, daß der Erfolg die Erwartungen übertraf. Am dritten Mai ermahnte der Direktor die Inhaber der Gallerie zu besserem Betragen, nicht nur gegen die Bühne und das Orchester, sondern auch gegen die übrigen Theile des Hauses. Er drohte die Gallerie zu schließen, im Fall die Besucher nicht bessere Manieren annehmen wollten.

Um diese Zeit verlor die Gesellschaft durch Tod die Fr. Katharina Maria Harmon, eine Enkelin Kolley Cibber's, des Verfassers der „Apologie" für das Leben eines Schauspielers.

Im Laufe des Sommers traten verschiedene „Herrn" in gewählten Liebhaberrollen auf. Die Gesellschaft spielte zum Besten eines zu errichtenden Hospitals. Seiner Ehrwürden Dr. Cooper, der Provost vom königl. (heut zu Tage Kolumbia) Kollegium, schrieb für die Gelegenheit einen Prolog, der von Hallam vorgetragen wurde. Er wollte darin die Schauspieler sich dem Publikum gegenüber verpflichten lassen, nur eine moralische Bühne zu unterstützen. Sie hatten auch den besten Willen, den damals immer noch bedeutenden Unrath von der Bühne wegzuschaffen, temperirten aber die Tugend mit der Diskretion Garrick's, „daß die, welche leben, um zu gefallen, gefallen müssen, um zu leben".

Der einzige Rekrut, den die Gesellschaft im Laufe dieser Saison empfing, war ein Hr. Blackler. Im August wurde das Theater in New-York mit der Aufführung von Goldsmith's „Sie beugt sich, um zu erobern" geschlossen.

Die Gesellschaft ging erst nach Annapolis, später nach Philadelphia. Dort starb Fr. Douglaß, die Mutter Hallam's, nachdem sie während mehr als zwanzig Jahre der theatralische Günstling des Publikums des neuen Kontinents gewesen war.

Im Laufe des Sommers baute Douglaß ein Theater zu Charleston, in Süd-Karolina, wohin er von den Einwohnern eingeladen worden war. Er kam daselbst im September an, spielte an einundfünzig Abenden und schloß seine Saison im Juni 1774.

Während Hallam und seine Schwestern mit dem Schauspieler Wools von Charleston nach London gingen, kehrte der Rest der Geselschaft nach New-York zurück, mit der Absicht, im Herbst ein Theater zu eröffnen. Allein der Kongreß der Provinzen war unterdessen in Philadelphia zusammengetreten und hatte ein Aufhören aller öffentlichen Vergnügungen empfohlen. Die Empfehlung wurde am 24. Oktober 1774 zum Beschluß erhoben, „daß man jede Art von Ausschweifung und Zerstreung", wie unter andern „Hazardspiele, Hahnenkämpfe, Ausstellungen, Theaterspiele und andere theuere Unterhaltungen" entmuthigen und ihnen jede Unterstützung entziehen solle. Dieser Beschluß wurde Douglaß in einem Brief des Präsidenten Peyton Randolph mitgetheilt. Das Komité in New-York gab ihm ebenfalls schriftlich davon Kenntniß. Wignall, der später in Amerika so gut bekannte Schauspieler, war von Hallam, seinem Vetter, aus London der Gesellschaft zugeschickt worden und in New-York am Tage vor dem Bekanntwerden des obigen Beschlußes des Kongresses angekommen. Er blieb indessen bei der Gesellschaft und trat auf dem nordamerikanischen Kontinent erst nach der Gründung der Unabhängigkeit auf.

Die Gesellschaft ging nach den loyalen Kolonien des englischen Westindiens. Auf dem Kontinent begann das blutige Drama des Freiheitskrieges. Wie sich die englischen Soldaten in den Ruinen zerstörter Städte die Zeit mit Lustspielen vertrieben, werden wir sogleich erfahren.

Nachdem der Befreiungskrieg ausgebrochen war, hörte das eigentliche Theater in allen amerikanischen Städten zu existiren auf. Es entstanden jedoch in den von den englischen Truppen besetzten Städten Liebhaber-Theater, die einen bedeutenden Einfluß auf die Fortdauer des Kunstgefühls ausübten. Ein Offizier, Namens Bourgoyne, welcher schon früher schriftstellerisches Talent gezeigt hatte, schrieb die Possen, mit denen sich die Besatzung von Boston während der denkwürdigen Belagerung die Zeit vertrieb. Wie Hochmuth vor dem Falle kommt, so kam auch hier die Komödie „Die Blockade von Boston", in der man sich über die Yankees lustig machte, vor dem Falle von Boston. Der militärische Theaterdichter mußte sein Schwert auf der Wiese von Saratoga an die Rebellen abliefern.

In New-York wurde zu jener Zeit ein Tendenzstück gedruckt, aber schwerlich gespielt. Es hatte den Titel „Die aufgeweckten Amerikaner" oder „Eine Kur für den Spleen" und sollte monarchische Gefühle bestärken oder erwecken. Daß dies ohne Erfolg gewesen ist, haben die Ereignisse gelehrt. An einigen Proben des Autors haben wir uns indessen überzeugt, daß er nicht geringe Gaben der Diktion und volksmäßigen Konversationston besaß.

Die von Boston vertriebenen militärischen Thespier ließen sich darauf in New-York nieder und eröffneten am 25. Januar 1777 das Theater in der John-Straße unter dem Titel „des königlichen Theaters". Theaterdirektor und erster niederer Komödiant war der General-Stabs-Arzt Beaumont, der seine Würde mehrere Jahre lang bekleidete. Er soll die gleichzeitigen englischen Lustspieler Quick und Edwin übertroffen haben. Nächst ihm als Komödiant stand ein Oberst French. Junge Subalterne übernahmen die weiblichen Rollen, unter ihnen glänzte ein Lieutenant Pennefather. Ein Artillerie-Major Williams war tragischer Held und glänzte in „Richard" und „Macbeth". Seine sogenannte Frau spielte nicht schlecht Komödie. Das übrige weibliche Personal war geschäftlich engagirt. Die Erträge waren meist für allgemeine milde Zwecke und zuweilen für die Witwen und Waisen gefallener Soldaten bestimmt.

Ueber die ersten Aufführungen finden sich Nachrichten in den Zeitungen jener Periode. Das darin gespendete Lob übersteigt die Grenzen, welche Verständniß ihm hätte setzen sollen. Im Frühling hörten die Vorstellungen auf und die Soldaten zogen in's Feld. Es verdient nachdrücklich bemerkt zu werden, daß Niemand den Offizieren diese Unterhaltung verdachte. Schon Mitte Februar hatten sie hundert Pfund an die Witwen- und Waisenfonds ausbezahlt, obwohl ihre Ausgaben allabendlich sich auf achtzig Pfund beliefen.

Im Januar 1778 wurde dieses königl. Theater abermals eröffnet, und zwar mit der Tragödie „Douglas" von Home und einer Komödie. Gaine's „Merkur" vom 12. Januar 1778 berichtet, daß die Zuhörerschaft zahlreich und ausgewählt gewesen sei. Am 15. spielte man Cumberland's „West-Indier", und die Einnahme an diesem Abend stieg auf 310 Pf. Das Theater wurde am 20. Mai geschlossen, nachdem „Othello", „Der Rekrutirungs-Offizier", „Der Müller von Mansfeld" und andere Stücke über die Bühne gegangen waren.

Das Orchester war meist besser als in Friedenszeiten, da die Offiziere Leute aus ihren Regiments-Musik-Banden wählen konnten. Die Theater-Bande bestand aus 14 Musikern, deren jeder einen (alten) Dollar oder ⅕ Pfund Sterling erhielt, d. h. ungefähr zwei heutige amerikanische Dollars. Die Dekorationen waren nicht besonders und hauptsächlich von einem Kapitän Delancy und einem Major André gemalt, denen ein ehemaliger Wagenlakirer Barrow als Farbenkundiger beistand. Diese Drei malten auch später die Dekorationen für das Theater, welches die englischen Offiziere nach der Einnahme von Philadelphia in dieser Stadt errichteten.

Ob das Theater im Jahre 1779 offen gewesen, läßt sich nicht direkt nachweisen, ist indessen wahrscheinlich, da Anzeigen vom vorhergehenden November die Absicht und Vorbereitungen verrathen. Es wurde auch vom November 1780 bis zum Juni 1781 darin gespielt. Dann aber verließen die Offiziere das Theater, da ihnen die Vertheidigung der Stadt genug zu thun machte. Auch diese wurde zuletzt dem Feinde übergeben und die soldatischen Thespier, oder soviel deren noch lebten, kehrten nach England zurück. Das englische Theater in Amerika hörte auf, und das amerikanische Theater begann seine neue Laufbahn.

Briefe an Ludwig Tieck.

Ausgewählt und herausgegeben von Karl v. Holtei. Breslau Verlag von Eduard Trewendt.

Nachgelassene Briefe berühmter Todten zur Herausgabe „auszuwählen" und das Ausgewählte auch nur annähernd befriedigend zu „redigiren" (wo maßgebende Rücksichten eine sichtende, nicht selten streichende Hand erheischen), ist anerkannt eines der undankbarsten litera-

rischen Geschäfte, dessen Würdigung eben auch nicht immer zu den kritischen Annehmlichkeiten gehört. Man möchte oft so gerne die genommene Mühe anerkennen, und darf doch auch mit dem oder jenem Tadel nicht hinterm Berge halten, der doch mitunter seinerseits auch wieder sehr subjektiver Natur ist, und nur den alten Gemeinplatz, daß es eben schwer sei, es „Allen" recht zu machen, nach sich zieht. Um so erwünschter ist uns der Umstand, daß wir ein Urtheil über das Gesammt-Ergebniß der obgenannten, soeben erschienenen Briefsammlung — über die Zweckmäßigkeit der Auswahl und die Fassung der die Briefschreiber einführenden Notizen — den Literaturblättern überlassen und uns auf das beschränken dürfen, was unseres Amtes ist: die Erwähnung desjenigen aus den „Briefen", was auf Theater und dramatische Literatur Bezug hat. Darunter sei denn vorzugsweise das betont, was durch den Namen des Schreibers und durch irgendwie charakteristischen Inhalt unsere Leser interessiren mag.

Als einer der Ersten tritt uns Bauernfeld entgegen, der dem literarischen Großmeister sein Schauspiel „Fortunat" im September des J. 1834 „zur Einsicht vorzulegen wagt" und einige Monate später über die (verunglückte) Aufführung desselben berichtet. Mit bescheidener Offenheit spricht sich der beliebte Konversationsdichter über „jene heiteren Lustspiele" aus, mit denen er schon damals die Bühne bereichert hatte, und „bei denen, ich weiß es wohl, häufig das Poetische einer gewissen Technik aufgeopfert wurde, die sich aber der Theater-Schriftsteller durchaus erwerben muß. Dabei erschien mir die natürliche Auffassung moderner Zustände auch in das Feld der Poesie zu gehören und im bisherigen deutschen Lustspiel wenig bebaut" u. s. w.

Ein Zeit- und Lokalbild aus dem literarischen Oesterreich bald nach dem Wiener Kongreß läßt sich den sonst sehr trockenen Briefen Collin's (Matthäus, Bruder des bekannteren Heinrich v. Collin) entnehmen. Wir zitiren nur aus einem dieser Briefe von anno 18 Folgendes: „Es hat sich jetzt hier ein junger Dichter, Hr. Grillparzer, hervorgethan, dessen zweytes Werk, ein Trauerspiel: Sappho, mit einem Beyfalle, wie ihn nur immer der größte Dichter erwarten könnte, aufgenommen wurde. Die Erfindung ist schwach, die Ausführung aber sowohl in Sprache als Charakterzeichnung ein vollgültiger Beweis seines Dichterberufes; und obwohl man viel zu übertriebenen Lärm dieses Stückes wegen erhoben hat, glaube ich doch, daß es weit besser sey, als wenn man, herkömmlicher Weise, ein rühmlich in die Bahn tretendes Talent verunglimpft, und nur von dessen Blößen gesprochen hätte. Ich höre überdies, daß er sehr bescheiden ist, und sich keineswegs auf dies Werk, welches er nur als einen Versuch gelten lassen will, etwas zu gute thut" . . . . .

Von hervorragendem Interesse sind die Briefe Eduard Devrient's an Ludwig Tieck. Der jetzige Direktor des Karlsruher Hoftheaters und Autor der deutschen Theatergeschichte bethätigte schon als junger Sänger und Schauspieler den gewissenhaften Ernst seiner künstlerischen Anschauungen, die charaktervolle Ueberlegenheit und zugleich die praktische Richtung seines schauspielerischen Wirkens. Er schreibt an Tieck über den Bestand eines Schauspieler-Vereins, den er während seines damaligen Engagements in Berlin gegründet. Er meldet, derselbe habe „den besten Fortgang". . . „Es bildet sich eine edlere, freundlichere Gesinnung unter den Künstlern, eine Art von künstlerischer Verbrüderung, ein Bewußtsein von gegenseitiger Abhängigkeit und Zusammengehörigkeit. Es ist eine lebhafte Anregung für alle Gegenstände der Kunst, ein Streben nach gemeinsamer Forthilfe, nach einer Einheit des Handelns entstanden, welche das Beste verspricht. Noch hat die freimüthige gegenseitige Beurtheilung der Darstellungen keinen Anlaß zu Empfindlichkeiten oder persönlichem üblem Vernehmen gegeben, im Gegentheile haben wir an uns Allen schon die Vortheile solcher offenen Besprechungen deutlich erfahren und somit hoffe ich von diesem Vereine in der Zukunft für uns die schönste Wirkung zu erleben, ja, wenn unser Beispiel an allen größeren Bühnen Nachahmung findet, so könnte sich die dramatische Kunst dadurch überhaupt aus ihrem Kern heraus wiederbeleben". — Drei Jahre später meldet derselbe demselben das Zusammenschrumpfen des Vereins auf drei Mitglieder. „Ich hoffte, dieser Verein sollte eine Gesinnung in uns erwecken, vergaß aber, daß sie für das Bestehen des Vereins schon vorhanden sein müßte. Jetzt sehe ich ein, diese Gesinnung muß, mit der Bildung zugleich, in Schauspielerschulen gepflanzt werden, die es aber nicht gibt. Im Allgemeinen haben die Schauspieler keinen Respekt vor ihrem Berufe, und daher mißbrauchen sie ihn. Es scheint, der Mensch achtet nur, was ihm sauer wird; wenn die jungen Schauspieler arbeiten müßten, bevor sie zur Produktion zugelassen würden, wie alle andern Künstler, so würden sie mit mehr Ernst und Achtung daran gehen, sie würden beim Studiren gelernt haben, wie himmelweit wir immer von dem Ideal unseres Berufes entfernt bleiben". . . . . Auch von dem

Beginn der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" ist in Devrient's Briefen bereits mehrfach die Rede.

Interessant als Zeitschilderungen sind die Briefe Hormayr's, in welchen Wiener Zustände nach mancherlei Richtung hin Erwähnung finden. Mit gemischter Theilnahme wird man auch in Immermann's Briefen lesen, was er über seine und Tieck's Stücke, für Shakespeare, gegen Goethe, über seine Theater-Unternehmung in Düsseldorf u. s. w. sagt. Auch die Briefe seiner Witwe an Tieck sind in mehr als einer Hinsicht merkwürdig.

Besondere Erwähnung verdienen noch drei Dichter: Friedrich Hebbel, Heinrich Laube, Otto Ludwig, welche dem Altmeister in Dresden die Erstlinge ihrer Muse zur Einsicht darbieten, wie auch der beigegebene Brief Laube's an den Dresdener General-Intendanten von einem gewissen kulturhistorischen Werth ist, wenn man dabei an den jetzigen artistischen Direktor des Burgtheaters denkt. — Tiefes menschliches Interesse erregt endlich der dritte Brief der alten Schauspielerin Krickeberg, in welchem der Name Friedrich Genz eine merkwürdige Rolle spielt.

Von den übrigen Korrespondenten zitiren wir: den französischen Schauspieler St. Aubin, Karoline Bauer, Graf Brühl, Deinhardstein, Karl Devrient, Gustav Freytag, E. Genast, Goethe, Grabbe, Ch. v. Hagn, Hensel (der Schwager Mendelssohn's), M. Heydrich, Holtei, Karoline Jagemann, Iffland, K. v. Küstner, Ludwig Löwe, Mendelssohn, Meyerbeer, Rellstab u. A.

Mosenthal's „Deborah".

Am 10. September bringt das Burgtheater Mosenthal's „Deborah" als Novität, mit Frl. Wolter in der Titelrolle und den Damen Bognar, Haizinger, Rettich, den HH. Sonnenthal, Förster, La Roche, Lewinsky, Wagner, Franz, Meixner u. s. w.

Daß das Stück längst keine eigentliche Novität mehr ist, wissen unsere Leser. Einige statistische Daten mögen hier über die ganz außergewöhnliche Verbreitung und den Erfolg desselben Aufschluß geben.

Das Drama, 1848 begonnen und im Herbst dieses Jahres vollendet, wurde von dem damaligen Leiter des Hofburgtheaters, Hrn. v. Holbein, ohne weitere Motivirung abgelehnt. Der Verfasser sandte es der Schauspielerin Antonie Wilhelmi, die darin am 15. Januar 1849 auf dem Hamburger Stadttheater mit immensem Beifall debütirte. Kurz darauf wurde die „Deborah" in Oesterreich, zuerst in Brünn von Fr. v. Wassowicz und am 9. Mai 1849 am Theater an der Wien, mit Frl. Weißbach in der Titelrolle und dem trefflichen Lußberger als Vater Lorenz, gegeben. Im Juni desselben Jahres führte es Hr. v. Küstner am Berliner Hoftheater mit Fr. Hausmann-Thomas als Deborah, Josef Wagner als Josef, Rott als Abraham und Franz als Vater Lorenz auf. Der Erfolg war ein seltener. Von hier aus verbreitete sich das Drama über alle deutschen Bühnen. In Wien wurde es an allen Vorstadtbühnen und zu wohlthätigen Zwecken mit berühmten Gästen, wiederholt mit Fr. Gabillon in der Titelrolle, zuletzt mit Frl. Janauschek unter Assistenz des Frl. Bognar und der HH. Sonnenthal, Laroche und Förster aufgeführt. Die „Deborah" ist in neun lebende Sprachen und bruchstückweise in eine todte (die hebräische) übertragen worden, und zwar:

In's Französische von Léon Halévy, dem Bruder des berühmten Komponisten.

In's Englische: zuerst 1852 von John B. Watermayr am Cap der guten Hoffnung, dann 1862 bearbeitet von John Daly in New-York, unter dem Titel „Leah", endlich 1864 anonym in wortgetreuer Uebersetzung für das Grecian-Theater in London.

In's Italienische 1857 von Gaetano Cerri.

In's Dänische, anonym, für das Kasino-Theater.

In's Böhmische von Kolár.

In's Polnische von Auczyc.

In's Russische, Ungarische und Serbische. Die italienische Bearbeitung ist von der Ristori von Moskau bis Barcellona in fast allen Hauptstädten Europa's aufgeführt worden; in der englischen „Leah" ist Miß Kate Bateman in 220 nacheinanderfolgenden Aufführungen am Royal-Adelphitheater in London aufgetreten. Deutsche Wandertruppen haben das Stück bis Canada und bis in die Goldgruben Kaliforniens und Australiens getragen und dort dargestellt. Des Kontrastes wegen sei hier noch angeführt, daß sein Titel in Amerika lautete: „Deborah, die edle Jüdin aus Steiermark", während es in Steiermark (Bruck a. d. M.) den Titel führte: „Deborah, oder der Jüdin Fluch, des Himmels Segen".

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

18. — 31. August: „Karnevals-Abenteuer in Paris". — „Die Jüdin". — „Martha". — „Jotta". — „Wilhelm Tell". — „Gräfin Egmont". — „Der Postillon von Lonjumeau". — „Die Zauberflöte". — „Lukrezia Borgia". — „Fra Diavolo", neu einstudirt, (2 Mal). — „Linda von Chamounix". — „Hernani" (wegen Unpäßlichkeit der Fr. Dustmann statt „Norma" eingeschoben). — „Lucia von Lammermoor". — (Frl. von Murska und Hr. Ferenczy a. G.)

Φ. — Nach beinahe vierjähriger Ruhe wurde Auber's „Fra Diavolo" wieder neu in Scene gesetzt und zwar mit Ausnahme des Titelhelden, des Mateo und des Beppo, in neuer Besetzung.

Frl. Tellheim hat mit ihrer Zerlina einen bedeutenden Schritt weiter gethan in der Gunst des Publikums. Niemand wird behaupten wollen, daß Frl. Tellheim bereits eine fertige Sängerin und Darstellerin sei, und der Fleiß, sowie die sichtlichen Fortschritte der jungen Sängerin beweisen am besten, daß sie selbst ganz gut weiß, was ihr Alles noch fehlt. Aber man kann seine Freude haben an der Entwicklung ihres Talentes, weil ein ernstes Streben, guter Wille und Intelligenz augenscheinlich vorhanden sind. Frl. Tellheim intonirt rein, hat eine deutliche Aussprache und singt immer mit natürlicher Wärme. Leider hat sie sich das Tremoliren angewöhnt, doch war dasselbe diesmal weniger bemerkbar, und wenn das Fräulein sich sorgsamer davor in Acht nimmt, das Forciren der Stimme vermeidet, so wird sie diese Unart bald wieder ganz los sein. Die Koloratur bedarf noch sehr der Ausbildung: manche Passagen wurden ganz mangelhaft ausgeführt. Die erste Strophe des Diavolo-Liedes sang Frl. Tellheim nach der traditionellen Schablone mit ausmalender Mimik, anstatt es einfach erzählend vorzutragen; die zweite Strophe hingegen war sehr hübsch aufgefaßt und nüancirt. Die heikliche Auskleidescene im zweiten Akt wurde von der jungen Sängerin mit nicht genug zu lobender Diskretion und mit ungekünstelter Anmuth und Natürlichkeit gespielt und gesungen. Auch dürfen wir nicht unerwähnt lassen, daß diesmal Frl. Tellheim's Toilette ebenso nett als decent war.

Frl. Bettelheim sah als blonde Engländerin vortrefflich aus und führte die Rolle konsequent durch; im Gesang traf sie den deutschen Sängern so fern liegenden, leichten halb parlando-Vortrag erstaunlich gut. Auch Hr. Mayerhofer hatte als Lord eine gute Maske und hielt sich im Spiel von jeder Uebertreibung fern; nur erlaubte er sich einige Wortverdrehungen, welche allenfalls in einer Posse an einem Vorstadttheater, aber nicht hier und in einer Oper am Platze waren. Dasselbe gilt von dem verkehrten Brieflesen des Hrn. Campe, ein übrigens schon zum Ueberdruß abgedroschener Spaß. Ueberhaupt sollten die Herren, welche an dieser Bühne mit komischen Partien betraut werden, nie vergessen, (da keine Regie vorhanden ist, um sie darauf aufmerksam zu machen) wo sie sind und in welchem Rahmen sie sich bewegen. Man darf die Oper nie bis zur gemeinen Posse herunterziehen, denn wenn auch der ungebildetere Theil des Publikums (welcher nicht gerade immer auf der letzten Gallerie sitzt), solche Kasperliaden im Moment belacht, so wird doch dadurch unzweifelhaft die Wirkung des Ganzen stark beeinträchtigt. Im Uebrigen wurden die beiden Banditen von den HH. Campe und Hrabanek charakteristisch dargestellt. Auch Hr. Koch genügte als Wirth. Hr. Dalfy als Lorenzo war wohl in Spiel und Haltung etwas linkisch und verlegen, brachte aber den gesanglichen Theil der Rolle ganz gut zur Geltung. Auch er tremolirte weniger als sonst, zeigte ein hübsches mezza-voce und eine gute Verbindung der Register.

Die Chöre gingen ausnahmsweise recht gut zusammen: es wurde rein, frisch und kräftig gesungen, was im Operntheater jetzt zu den Seltenheiten gehört. Das Orchester hielt sich musterhaft. Hr. Dessoff dirigirte mit der in letzter Zeit an ihm gewohnten Energie. Ueberhaupt war die Oper sehr gut einstudirt (auch eine Seltenheit), selbst die Prosa ging gut, und es klappte Alles ineinander. Und trotzdem fand diese an einschmeichelnden, hübschen Melodien so überreiche Oper, welche zu den besten ihrer Gattung gehört und in keiner Hinsicht als veraltet gelten kann, nur eine sehr laue Aufnahme. Nachdem, wie wir gesehen, alle bisher besprochenen Partien in durchaus entsprechender Weise besetzt waren, und auch das Ensemble nichts zu wünschen übrig ließ, so müssen wir den geringen Erfolg wohl der Darstellung der Titel- und Hauptrolle zuschreiben.

Ueber Hrn. Wachtel's Fra Diavolo könnten wir ganz einfach das abschreiben, was in d. Bl. berichtet wurde, als er vor vier Jahren hier die Partie zum ersten Mal sang. *) Seitdem ist nach keiner Seite hin der geringste Fortschritt bemerkbar: der Vortrag ebenso unkorrekt, die Verzierungen ebenso verwischt, die Kantabiles ebenso zerhackt, derselbe Mangel an Grazie in den Liebesgesängen, dieselbe unrichtige Auffassung im Vortrag des Dia-

*) Siehe „Recensionen" J. 1860. S. 578.

volo-Liedes. Wieder war es nur die Arie des dritten Aktes, womit Hr. Wachtel, Dank seiner „Höhe“ und seinem hübschen Falsett, einige Wirkung erzielte. Auch im Spiel ist er derselbe geblieben: wieder das geckenhafte Aussehen, das einerseits affektirte, anderseits rohe, unüberlegte Benehmen. Um nur einen Beweis anzuführen, wie wenig Hr. Wachtel über Rolle und Situation nachdenkt, oder zu welch falschen Schlüssen er gelangt, so zitiren wir seine Scene mit den beiden Banditen im ersten Akt. Es ist doch einleuchtend, daß diese ganze Scene, trotz des heftigen Zornes Fra Diavolo's, mit gedämpfter Stimme gesprochen werden soll: statt dessen schreit Hr. Wachtel derart, daß man ja im Gasthause, welches offen steht, jedes Wort verstehen muß. Auch die Idee, daß ein Marquis mit einem Kommandeur-Kreuze am Halse reisen würde, ist denn doch zu absonderlich.

Man wird uns vielleicht eine allzugroße Strenge gegen Hrn. Wachtel vorwerfen. Man bedenke aber, daß der Sänger durch seine Prätentionen, seine Gage und hauptsächlich durch die außerordentlichen Mittel, mit welchen ihn die Natur so verschwenderisch beschenkt hat, dazu herausfordert. Da, wo die Kritik ein ernstes Streben, ein sichtliches Vorwärtsschreiten erblickt, soll sie mit Hinblick auf die Zukunft nachsichtig und ermunternd auftreten; wo sie aber der Selbstzufriedenheit und dem künstlerischen Stillstand begegnet, da ist es ihre Pflicht, ihr Verdammungsurtheil unumwunden auszusprechen.

Frl. v. Murska hat seit unserem letzten Opernbericht noch ein Mal die Martha, dann die Königin der Nacht, die Linda gesungen, und endlich zum Schluß ihres Gastspiel die Lucia wiederholt. Der Beifall, den sie fand, richtete sich jedesmal, und mit Recht, je nach dem größeren oder minderen Gelingen der virtuosenhaften Bestandtheile jeder Rolle. Ein gewisser Grad von Gewandtheit im Bravourgesange gab regelmäßig den Ausschlag, — alles Uebrige wurde vom Publikum eben so wie von der Darstellerin mit oder ohne Absicht ignorirt. Vom dramatischen Charakter der dargestellten Rolle war der Gastin so viel wie nichts abzumerken, weder die stolze Sternenkönigin mit dem „tiefgebeugten Mutterherzen“, noch die salonmüde Lady mit ihrer leichtfertigen abenteuerlichen Verkleidung als Martha, ihren koketten Tändeleien und dem momentan durchbrechenden Ge- Gefühl, ja nicht einmal die doch in so einfachen Linien sich bewegende Savoyardin fand durch Frl. v. Murska eine irgendwie charakterisirende Darstellung. Nirgends eine Spur tiefinnerster Empfindung. Alles konventionell, wie zur nothdürftigen Begleitung des eingelernten Konzertgesanges. Ueberdies bewegt sich Frl. v. Murska auf der Bühne so ungraziös, als nur möglich: ihre Armbewegungen gleichen den Schwimm-Uebungen eines Anfängers, ihr Gang (wahrscheinlich in Folge der ungeheuren Stöckeln) ist unsicher und ungeschickt über die Möglichkeit, ihr ganzer Körper fortwährend so unruhig, daß selbst der Gesang darunter leiden muß. Dieser soll nun freilich für die genannten Mängel entschädigen und vermag dies auch zum Theile. Die Stimme ist ein Sopran von mäßiger Intensität, nach der Höhe am hübschesten ausgebildet, mancher Ton von reinem Wohllaut, der Triller glänzend, die Kehlenfertigkeit im Staccato und Legato sehr weit vorgeschritten und momentan von lebendigster Wirkung. Nach dieser Seite hin ist Talent und Routine vorhanden. Es bleibt nur eben die Frage offen, ob es der Gastin gelingen werde, bei vorausgesetzter Einsicht in das, was ihr fehlt, diese ihre Wirkungskraft gleichmäßiger zu vertheilen, die Ecken und Kanten ihrer Darstellung abzurunden, sich an ihren Aufgaben besser zu erwärmen, um auch wieder Andere damit erwärmen zu können. Ja, vermöchte sie nur zum mindesten nach Seite der anmuthsvollen Heiterkeit, ihrem Fache entsprechend, lebendig und erfrischend zu wirken, — so würde das Operntheater an ihr eine gute Akquisition machen. Nicht um den größeren oder geringeren Umfang ihres Repertoirs wollen wir demgemäß besorgt sein, sondern um die künstlerischen Fortschritte, die sich von einem festen Engagement des Frl. v. Murska möglicherweise erwarten lassen. In dieser Hoffnung wollen wir sie bei ihrer Wiederkehr willkommen heißen.

In der „Martha“ war diesmal Hr. Walter Lyonel und Hr. Draxler Plumket. Letzterer war gut bei Stimme und sehr tüchtig. Hrn. Walter hörten wir auch noch als Tamino und als Arthur und in allen drei Partien erfreuten wir uns an seinem hübschen mezza-voce und mezzo-forte, an seiner empfundenen und gebildeten Ausdrucksweise. Hr. Walter muß nur wo möglich alles Heroische in Aktion und Stimm-Entfaltung vermeiden. Bekäme dieser treffliche Sänger von einer intelligenten Direktion die ihm zusagende Beschäftigung, er leistete noch viel Besseres.

Auch für eine Stimme und ein Talent wie Frl. Bettelheim wird von dirigirender Seite her so gut wie nichts gethan, die hier liegende Fundgrube gar nicht ausgebeutet. Frl. Bettelheim muß eben fort und fort dieselben abgedroschenen Rollen singen, keine Aufgabe von Bedeutung, die ihr und zugleich dem Publikum neu

wäre, wird ihr zugetheilt; so gewöhnt auch sie sich an die leidige Schablone. So war z. B. ihr Pierotto so wenig durchdacht als nur immer möglich. Der arme Savoyardenbube soll treuherzig, aber ängstlich und blöde sein, vor Allem gegen Linda, zu der er nur in schüchterner Verehrung aufblickt. Frl. Bettelheim aber faßte ihre Linda ein Mal über das andere vertraulich um die Taille, und entwickelte in der Ballade einen ganz unpassenden Heroismus. Gesanglich war Manches schön an der Leistung, aber der Gesammtauffassung fehlt, wie gesagt, die rechte Ueberlegung, die richtige Einsicht.

In der Linda sang Hr. v. Bignio den Anton mit angenehmer Stimme und einfachem, wenn auch nicht immer durchgreifendem, doch mitunter wohlthuend empfundenem Ausdrucke. Die komische Rolle des Marquis ist in den Händen des Hrn. Lay, was einer dauernden Nichtbesetzung derselben gleichkommt.

Als Sarastro hörten wir Hrn. Rokitansky, der seine kolossalen Stimm-Mittel ausgiebig entfaltete, und damit auch einen entsprechenden, der Aufgabe würdigen Vortrag vereinigte. — Die Gesammt-Aufführung der „Zauberflöte" (in welcher sich Fr. Schäffer als erste Dame sehr passend beschäftigt erwies) war ganz frisch und lebendig.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Entrée-Erhöhung. Debüts. Rötscher.) Der Einlaß zu den k. Bühnen, rechnet man das „in den Frühstunden" beibehaltene Aufgeld von 5 Silbergroschen pro Billet hinzu, kommt dem Theaterbesucher vom 1. August d. J. an durchschnittlich um 10 Silbergroschen höher zu stehen. Diese Eintritt-Erhöhung motivirt die k. General-Intendanz in ihrer Bekanntmachung vom 15. Juni 1864 damit: daß die Preise der Plätze „zu den gesteigerten Gagen und sonstigen Ausgaben (welche?) durchaus nicht mehr im richtigen Verhältniß standen". Um dem Publikum nun diese Vertheuerung eines in jetziger Zeit meist unentbehrlichen Vergnügens minder empfindlich erscheinen zu lassen, erklärt die Intendanz, vom 1. September an „wiederum Meldungen zur Reservirung von Billets (jüngst erst kurz von der Hand gewiesen) anzunehmen"; verwahrt sich aber „entschieden gegen die Auffassung: auf jede eingehende Meldung Billets reserviren zu müssen". Dagegen ist selbe aber „gern zu Gefälligkeiten bereit", übernimmt jedoch in „dieser Beziehung keinerlei Verpflichtung". Wir wollen uns heute über das interessante Verhältniß der „gesteigerten Gagen und sonstigen Ausgaben" keine Erörterungen erlauben, und wollen dem liberalen Billigkeitsgefühl der k. Intendanz vertrauen, daß, wenn sie sich gleich zu „Gefälligkeiten" nicht verpflichtet hält, sie dagegen die ihr obliegende Verpflichtung als eine eben so gerechte wie billige Forderung anerkennen wird: für die Steigerung der Eintrittspreise auch desgleichen eine solche für die künstlerischen Interessen in Schauspiel und Oper sehr wünschenswerthe, um deretwillen doch gerade die laufende Geldforderung geschehen sein möchte, eintreten zu lassen. Der gewissenhaften Fürsorge sei aber vor Allem das rezitirende Schauspiel empfohlen! Beiläufig bemerken wir, daß die k. Theater-Verwaltung vom 1. Juni 1851 bis zum 1. Juni 1864, nebst den Tageseinnahmen und außerordentlichen Jahreszuschüssen, die Summe von 1,950,000 Thlrn. in Anspruch nehmen durfte. — Im k. Schauspiel haben die neuengagirten Mitglieder, Hr. Landvogt als Uriel Acosta, Ferdinand, Petruchio (in der „bezähmten Widerspenstigen" trat der Kunstveteran Hr. Gern wieder auf), und Hr. Dessoir jun. als Cantal („Der Fabrikant") und Schulmeister („Der gerade Weg der beste") debütirt und sich mit diesen Rollen „anständig" abgefunden. Gelegentlich ein Näheres über den Kunstwerth ihrer Darstellungsweise. — In der Wilhelmstadt kam das bekannte zum ersten Male gegebene fünfaktige Lustspiel Marsano's: „Die Brautschau" oder „Der Schmetterling", zur Aufführung und hatte sich im Ganzen einer leidlich guten Aufnahme zu erfreuen, zu der besonders die HH. Mittell (von Westen), Rüger, Thomas, Hassel, und die Damen Sobotka (Cilli), Ungar, Schramm durch fleißiges Zusammenspiel beitrugen. — Bei Callenbach neu: „Der Sohn der Sonne und die alte Garde von Berlin". — Bei Kroll Gäste: Frl. Mejo, Hr. Julius Donato. — Man erlaube uns noch ein soeben erschienenes Werkchen: „Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen von Heinrich Theodor Rötscher", (Leipzig, Otto Wigand, 1864) zu erwähnen, das, obgleich manches Bekannte enthaltend, uns immer wieder durch seine geistvollen Entwickelungen mit wärmster Theilnahme erfüllt. Es sind ein Viertelhundert Aufsätze, die das ganze Interesse des strebsamen Schauspielerthums in Anspruch nehmen, so daß dieses sich dafür dem hochverdienten Autor, der sein ganzes Leben der Veredelung der Schauspielkunst weihte, zu vollem Dank verpflichtet fühlen muß.

A. G. **Braunschweig.** (Novitäten. Engagement und Gastspiel.) Die erste Novität seit der Wiedereröffnung unserer Bühne war Feuillet's „Montjoye", mit Hrn. Hiltl in der Titelrolle. Das Stück hat sehr wenig gefallen. Der an Hrn. Jaffé's Stelle engagirte Charakterdarsteller Hr. Türschmann hat einen schwierigen Stand. Seine ersten Rollen, Franz Moor und Narziß, erweckten größere Erwartungen, als nachträglich in Erfüllung gehen. Glücklicherweise ist Hr. Türschmann noch jung und kann sich entwickeln; wir sind daher gern bereit, ihm Talent und Befähigung nicht abzusprechen. — Der dramatische Dichter Karl Köstling verweilt augenblicklich hier und soll, wie man vernimmt, das Studium seines neuen Schauspiels „Paul und Virginie leiten. — In der Oper gastirte die Altistin Frl. Gindele aus Preßburg mit Erfolg. Die Stimme klingt angenehm und die Ausbildung scheint gut zu sein. Jugendliche Erscheinung und fleißiges Spiel sind höchst wünschenswerthe Zugaben. Frl. Gindele, welche für den Winter nach Mainz geht, wird nächstes Jahr als engagirtes Mitglied hier eintreten.

pp. **Olmütz.** (Theater-Eröffnung. Männergesangverein.) Am 15. September wird das Theater wieder eröffnet und die Vorstellungen nehmen unter der Leitung des Direktors König ihren Anfang. Die Städte Wien, Prag, Brünn, Laibach, Iglau, Linz, Krakau, Preßburg, Innsbruck, Troppau, Hermannstadt, Temesvar, Danzig, Augsburg, Hamburg und Düsseldorf liefern das Kontingent zur Ergänzung der Bühnengesellschaft für die kommende Saison in Olmütz. Die Zahl der engagirten Mitglieder beläuft sich außer dem Chor- und Orchesterpersonale auf 32. Nach der Zusicherung der Direktion soll in dieser Saison nebst den beliebten älteren Opern auch die Oper „Faust“ von Gounod zur Aufführung gebracht werden. Das Abonnement für den ganzen Winterkurs beginnt am 18. September und enthält 165 Vorstellungen im Abonnement, ohne daß die Preise gegenüber dem verflossenen Jahre erhöht werden. Das Publikum sieht der Eröffnung des Theaters mit Vergnügen entgegen, um so mehr, als für die Bequemlichkeit der Zuschauer Sorge getragen, namentlich an Sperrsitzen und Parterreplätzen zweckentsprechende Abänderungen getroffen wurden und an Stelle der matt leuchtenden Oellampen das Gaslicht treten soll. — Die Stadtgemeinde, als Eigenthümerin des Theaters, hat dem gegenwärtigen Unternehmer in Berücksichtigung der außerordentlichen Auslagen, die er bei Uebernahme der Bühnenleitung durch Restaurirung des Zuschauerraumes aus eigenen Mitteln bestritten hatte, mannigfache Begünstigungen zu Theil werden lassen; die Kommune hat nicht allein den ökonomischen Zweck für die Stadtrenten vor Augen gehabt, sondern anerkannt, daß der Bühnenleiter, soll er überhaupt dem Drängen des gesteigerten Bedürfnisses mit Erfolg begegnen, möglichst wenig zu belasten sei. In Würdigung dieses löblichen Grundsatzes wurden dem Direktor König der kontratmäßig festgesetzte, jährlich einzuzahlende Pachtzins für die Ueberlassung des Theaters und Redoutensaales bisher stets nachgelassen. Dagegen fordert man von dem Theaterunternehmer guten Willen, Fleiß und ernstes Streben und überhaupt Garantien, daß er in der Erfüllung der übernommenen Verbindlichkeiten sich höhere Ziele stecke und nicht vergesse, das Theater als eine Kunstanstalt anzusehen. Auf eine weitere Unterstützung aus öffentlichen Mitteln wird der Theaterdirektor mit Rücksicht auf die Rentabilität der hiesigen Bühne, sowie mit Rücksicht auf die vorhandenen Geldmittel nicht rechnen können, obwohl eine Subvention der Kommunal-Behörde eine wichtige Handhabe zu einer eingehenden Beaufsichtigung des Theaters in artistischer Beziehung bieten würde. Die nächste Zukunft wird zeigen, in wie weit Direktor König den an ihn gestellten Anforderungen entsprechen wird. — Im Laufe der Sommersaison haben die hier bestehenden musikalischen Vereine wenig Zeichen einer Lebensthätigkeit gegeben. Eine Ausnahme machte der Männergesangverein, der bei dem unlängst stattgefundenen Reichenberger Gesangsfeste sich durch eine Deputation von acht Sängern betheiligte. Die Vorträge dieses Doppel-Quartettes fanden ungewöhnlichen Beifall und die Sänger kehrten, wenn auch nicht mit Preisen, so doch mit auszeichnender Belobung und Anerkennung gekrönt, in die Heimat zurück.

B. **Wiesbaden.** (Administrations-Konzerte. Theater.) Wir stehen eben im Zenithe der Saison, wo die musikalische Kunst nicht mehr im gemessenen Schritte auftritt, sondern in Parforcejagden einherstürmt, und wo eine Erscheinung die andere fast mit Gewalt verdrängt. Die bekannten und vielgerühmten Administrations-Konzerte finden ohne Unterbrechung von acht zu acht Tagen statt und ziehen die Künstler von allen Enden Europas zusammen. Die Arrangements werden mit einer gewissen Taktik gemacht; Pioniere und leichte Truppen eröffnen den Kampf, dann folgen die Schwerbewaffneten und zuletzt schießt das grobe Geschütz seinen Bomben- und Granatenhagel vom erzitternden Piano, von der in kaskadenhaften Passagen sich erstürzenden Violine, und dem in Violintouren sich erschöpfenden Cello unter den Massen des Pelotonfeuers des akkompagnirenden grand orchestre in's erstaunte Publikum hinein. So brachte das erste Konzert die Namen: A. Molnár (Sopran), J. Nachbaur (Tenor), A. Müller (Kontrabaß), L. Auer (Violine). Das zweite Konzert stellte schon neben einigen einheimischen Kräften die Sängerin Alvsleben und den Pianisten B. Brassin auf. Im dritten Konzerte brillirte der Wiener Hofopernsänger G. Walter nebst der Konzertsängerin Cl. A. Orgeni aus Wien und Andere. Nr. 4 stellte die russische Kammervirtuosin J. v. Bronsart und den Cellovirtuosen J. Stahlknecht neben Laub und Wachtel. Im fünften Konzert glänzten die koloraturreiche Sängerin Lemmens-Sherrington aus London und der eleganteste der Pianisten A. Jaell nebst F. David und dem Harfenisten Godefroid. Zum sechsten Konzert waren die beiden vortrefflichen Sängerinnen Carlotta und Barbara Marchisio nebst einem italienischen Tenor und Bariton gewonnen worden. Im siebenten Konzert Vieuxtemps und Batta und die Sherrington noch einmal. Das achte Konzert war zum Festkonzert der Jubiläumsfeier des Herzogs gestempelt. Man hatte hierzu Schnorr v. Carolsfeld, H. Wieniawski, Piatti, die Pianistin Kastner Escudier und die hannöver'sche Opernsängerin Fr. Caggiati berufen. Ueber einen jeden der genannten Künstler nur Einiges zu sagen, würde den gemessenen Raum dieses Artikels überschreiten. In einer nächsten Korrespondenz werden wir Streiflichter über die Sache selbst werfen. — Nun zum Theater. Durch die Berufung des Kapellmeisters, Hrn. Jahn, scheint die Oper größere Belebung gewinnen zu wollen. Die feinere Durchführung einzelner Opern und die Neueinstudirung des „Fliegenden Holländer“ und der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis“ geben davon Zeugniß. Das Schauspiel ist sehr tüchtig und auch fleißig in der Vorführung neuer Stücke. So ging erst vor wenig Tagen A. Glaser's neuestes Erzeugniß „Johanna von Flandern“ über die Bühne. Hrn. Glaser haben wir schon durch die Aufführung seiner früheren Dramen als begabten dramatischen Schriftsteller kennen gelernt, und auch die „Johanna“, ein einheitlich gearbeitetes fesselndes Werk mit vielen effektvollen Scenen und klarer und bestimmter Charakterzeichnung hat unsere wie des Publikums — Verfasser und Darsteller wurden verschiedene Male gerufen, — Beifall gewonnen. Auch mit der Entwerfung eines Festspieles zur Festvorstellung bei der Jubiläumsfeier war Glaser betraut worden, und auch dieses hat allgemeinen Beifall gefunden.

Kleine Chronik.

Alfred Bicking †. Nachdem wir öfters in d. Bl. des jungen talentvollen Komponisten und Sängers Alfred Bicking in anerkennender Weise gedachten, müssen wir jetzt die traurige Kunde von dem am 15. Juli erfolgten Tode desselben bringen. Kaum aus Italien nach Berlin zu seinen Eltern zurückgekehrt, erlag derselbe einem zehrenden Fieber, 24 Jahre alt. Sein Verlust ist um so inniger zu beklagen, als sich bei diesem jungen Talente in einer seltsamen Weise Alles vereinigte, um uns mit recht günstigen Aussichten für die Zukunft zu erfüllen. Schon in früher Jugend erfaßte ihn einzig der mächtige Trieb, seiner idealen Richtung im Gebiete der Musik zu folgen, unterstützt darin durch eine edle und kraftvolle, den würdigsten Interessen des Lebens zugewandte Persönlichkeit. Eine reiche, hochbegabte Natur, die freudig ihr Alles an ein großes Ziel setzte, und die auch äußerlich in die glücklichsten Verhältnisse gestellt war, starb hier in der Blüthe der Jahre, in der Begeisterung für die Kunst nnd in der vollsten Kraft des Schaffens. Von Alfred Bicking sind schon früher im Druck erschienen: „Due romanze" und „Il renegato". Die Aufführung seiner Oper „Vinceslao" in Italien, zu welcher er das Libretto in italienischer Sprache selbst gedichtet, hat in allen italienischen Journalen die größte Anerkennung gefunden. Wir können nur wünschen, daß diese Oper auch in Deutschland die verdiente Anerkennung finden möge.

Die irdischen Ueberreste Bellini's, bis jetzt in Paris auf dem Père Lachaise ruhend, wurden durch die italienische Regierung für Bellini's Vaterstadt Catania reklamirt, welche dem Meister ein großartiges Denkmal errichten will. Die Uebertragung wurde unter der Bedingung gestattet, daß weder von Bellini's Familie, noch von Seite der französischen Subskribenten, welche ihm das Denkmal auf dem Père Lachaise errichten ließen, Einsprache erhoben wird.

Ein Sängerfest des niederösterreichischen Sängerbundes wird morgen, den 4. in Wiener-Neustadt abgehalten, die dortige Gemeindevertretung hat zu diesem Behufe mannigfache Vorbereitungen getroffen. Die Zahl der theilnehmenden Sänger soll 1600 betragen.

Mosenthal's „Pietra" wird mit der Schauspielerin Kate Batemann in London zur Aufführung kommen nach einer Bearbeitung des Kritikers der John Oxenford.

Das Leipziger Theater sollte gestern nach seiner durch Direktor v. Witte veranstalteten Renovirung wieder eröffnet werden. und zwar mit „Graf Waldemar. Das Programm der darauffolgenden Tage besteht in: „Anna-Liese", „Wallensteins Lager", „Das bin ich", „Eine telegraphische Depesche", „Der Verschwender".

Eduard Devrient soll den fünften und letzten Band seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" vollendet haben. In demselben, der die letztverflossenen Dezennien behandelt, berührt er nothgedrungen so viele noch lebende und als Direktoren, Regisseure und Schauspieler wirkende Persönlichkeiten, daß man über den Entschluß des Verfassers, das Buch bei Lebzeiten nicht herauszugeben, durchaus nicht erstaunen kann.

Ein Theater-Ukas in Prag. Hr. Direktor Wirsing wollte zur Feier des kaiserlichen Geburtstages von Fr. Wohlstadt einen Prolog sprechen lassen, wogegen der Intendant Hr. Pinkas nichts eingewendet hatte. Erst als die genannte Schauspielerin mit dem Einstudiren des Prologes fertig war, erhielt der Direktor den Befehl, den Prolog von Frl. Keßler sprechen zu lassen. Hierauf forderte Fr. Wohlstadt ihre Entlassung, die sie auch erhielt, und Frl. Keßler ihrerseits lehnte es ab, den Prolog zu sprechen, der denn auch ganz unterblieb. — So erzählt das Berliner Blatt „Neuer Theater-Diener".

Novitäten von Offenbach sind zwei Operetten, welche wie im vorigen Jahr „Fritzchen und Lieschen" in Ems ihre Reise über die europäischen Bühnen angetreten haben. Sie heißen: „Le Soldat magicien" und „Jeanne qui pleure et Jean qui rit", mit Text von Nuitter und Trefeu, der wieder als höchst insipid bezeichnet wird. Dagegen lobt man die Offenbach'sche Musik. Bei der Emser Darstellung zeichnet sich in beiden Stücken eine junge deutsche Sängerin, Frl. Albrecht aus.

Musikalisches Kuriosum. In Prag erregte gelegentlich der Prüfung der Schüler von Proksch's Institut besonderes Interesse die „Kanon-Ouvertüre" für zwei Orchester von Cäsar Pugni in Mailand, arrangirt für zwei Pianos zu acht Händen von Karl Burhard. Das Stück ist ursprünglich für zwei Orchester komponirt, welche beide genau dieselben Noten zu spielen haben, von denen aber eines einen Takt später anfängt als das andere. Die „Niederrheinische Musik-Zeitung" bezeichnet als besonders überraschend die eigenthümlichen Klangeffekte, welche durch das fortwährende Imitiren entstehen, und daß sich trotz der beständigen kanonischen Bearbeitung ein freier, natürlicher Fluß der freundlichsten Melodien entwickelte.

In Mannheim ist seit Wiedereröffnung des Theaters, welche mit der „Dinorah" stattfand, die neue Pariser Stimmung eingeführt.

Das Petersburger deutsche Theater wird am 14. d. M. wieder eröffnet und zwar mit einem klassischen Stücke.

In Zürich werden umfassende Vorkehrungen zu einer Komödie auf dem See getroffen. Es wurden fünfhundert Schiffchen bestellt, welche um Mittag, zu welcher Zeit die Vorstellung stattfinden soll, in's Wasser gelassen werden. Die Mehrzahl der Mitwirkenden, deren Gesammtzahl sich auf tausend belaufen soll, besteht aus dortigen Bürgern, welche sämmlich in prachtvollen Kostümen erscheinen. Es werden Scenen aus „Wilhelm Tell", und darunter auch seine Flucht von dem Schiffe, das ihn nach Küßnacht führt, zur Darstellung gelangen. Die Titelrolle hat ein Gymnastiker übernommen, welcher einen Riesensprung vom Schiffe an's Ufer machen wird.

Neue dramatische Literatur bilden: „Die Wege des Glücks" Schauspiel in fünf Akten und „Berthold Schwarz", Trauerspiel in fünf Akten, beide von A. Schuhmacher, „Dion von Syrakus", Tragödie in fünf Akten von H. Sandbank, „Galileo Galilei", historische Tragödie in fünf Akten von E. Meyer, „Doktor Goethe in Weimar", Schauspiel in drei Handlungen von Einem.

Die Oper „Lorelei", nach dem von Geibel für Mendelssohn geschriebenen Textbuche von Max Bruch in Musik gesetzt, hat am Kölner Stadttheater sehr angesprochen. Die „Niederrheinische Musik-Zeitung" spricht sich sehr anerkennend über den musikalischen Gehalt der Oper und die Befähigung des Komponisten aus.

Lokales.

Graf Moritz Dietrichstein ist am 27. August im 90. Lebensjahre, nach langem, schmerzvollen Leiden, gestorben. Geboren zu Wien am 19. Februar 1775 (wir entnehmen diese und die meisten folgenden faktischen Angaben dem „Biographischen Lexikon" von Wurzbach), befolgte er von 1791 bis 1800 mit Auszeichnung die militärische Laufbahn. Später widmete er sich dem Hofdienst und der Pflege von Wissenschaft und Kunst. Kaiser Franz ernannte ihn zum Mentor des unglücklichen Herzogs von Reichstadt, welcher schwierigen Aufgabe Dietrichstein mit Hingebung oblag. In den Jahren 1819—1826 war er Hofmusikgraf, 1821—1826 zugleich an der Spitze der Hoftheater, 1826—1845 Chef der Hofbibliothek, später auch Direktor der Münz- und Antiken-Sammlung, endlich 1845—1848 Oberstkämmerer und in dieser Eigenschaft wieder Chef der Hoftheater. Als solcher wird ihm der beste Wille es Allen recht zu machen und die größte Leutseligkeit im Verkehr mit allen Theater-Angehörigen dankbar nachgerühmt. Auch fehlte es ihm weder an vielseitigen Kenntnissen, noch an richtigem Urtheil in Kunstsachen, wenngleich mitunter an der nöthigen Energie und Konzentrationskraft. Abgesehen von seiner amtlichen Stellung wirkte Dietrichstein nach allen Seiten hin helfend und fördernd, wo irgend es einem künstlerischen oder wissenschaftlichen Zwecke galt. Nach allen Seiten hin, selbst auf seinem Krankenlager noch unermüdlich thätig, veranlaßte er noch zuletzt jenen Wiederabdruck der Biographie seines einstigen Lehrers, des Abts Vogler, der wir in der vorigen Nr. d. Bl. gedachten. Er selbst hatte sich in früheren Zeiten auch in der Komposition versucht. — Wünschenswerth wäre eine ausführliche Biographie des Verstorbenen, welcher jedenfalls als ein gebildeter, intelligenter Repräsentant der Wiener Aristokratie besondere Aufmerksamkeit und Theilnahme verdient.

L. v. S. — **Ein musikalischer Notizler** der „Wiener-Zeitung" erzählt (in Nr. 209 d. gen. Bl.) unter der Aufschrift „Hofoperntheater": Der noch lebende Flötenspieler Sedlaczek habe aus dem Munde der Schwägerin Mozart's, Mad. Lange, erfahren, daß, als es mit ihrer Mittelstimme wankte, während die Höhe fabelhaft brillirte, der gefällige Schwager ihr versprach, „ein ganz apartes Paradepferd für sie zu satteln", — und dies sei der Ursprung der zwei Arien der Königin in der „Zauberflöte". Obschon dieser Umstand nicht von sonderlicher Bedeutung ist, müssen wir doch zur Aufrechthaltung der geschichtlichen Wahrheit bemerken, daß die erwähnte Anekdote, wenigstens bezüglich der genannten Sängerin, vollständig unwahr ist. Mad. Lange war nie im Theater auf der Wieden engagirt, — sie hat in Wien niemals die Partie der Königin der Nacht gesungen. Die Arien der Königin sind für Mad. Josepha Hofer geb. Weber, die älteste Schwester der Fr. Lange, komponirt; wäre dem Hrn. Notizler Otto Jahn's „Mozartsbiographie", oder auch nur die Brochüre: „Mozart's Schauspieldirektor von Dr. Rudolph Hirsch" bekannt gewesen, so hätte er diese Probe seiner Gedächtnißschwäche wohl vermieden. Uebrigens war Josepha Hofer im Jahre 1791 erst etwa 31 bis 32 Jahre alt, und im Vollbesitze ihrer Mittel, da sie erst seit wenigen Jahren dem Theater angehörte. Sie war immer nur Koloratursängerin, behielt die Partie der Königin in der „Zauberflöte" bis 1797 und jene im „Labirinthe", dem zweiten Theile der „Zauberflöte" (von 1801 an als Mad. Meier) nebst andern ähnlichen Rollen, bis 1804, da sie ihre Bühnenwirksamkeit beschloß.

G. — **An der Wien** kamen dieser Tage zwei Novitäten: „Herrn Dippel's Gastzimmer", Original-Posse in 1 A. von Doppler und „Ein Matrose der Fregatte Schwarzenberg", Singspiel in 1. A. von Kies, Musik von J. Hopp, zur Aufführung. Ueber die sogenannte Posse viel Worte zu verlieren, wäre ein höchst undankbares Geschäft. Daß der Hr. Autor sie schrieb, ist am Ende ziemlich gleichgiltig; daß aber eine Theater-Direktion eine solche gedankenlose Kreuzerkomödie einem Publikum vorsetzt, das denn doch nur zum allerkleinsten Theil aus unmündigen Kindern besteht, ist einfach eine Postbüchelei, gegen deren Wiederkehr sie sich selbst durch eine Schutzmannschaft sichern sollte. Hr. Friese und Frl. Herzog dürfen des allgemeinen stillen Beileides versichert sein. Einigermaßen verwischt wurde der üble Eindruck dieses Produktes durch das Singspiel, dessen Text am Ende weder besser noch schlechter war, als der zu einem Dutzend Offenbach'scher Operetten. Der musikalische Theil war zwar nichts weniger als bedeutend, an verschiedenen Stellen wurde man auch durch alt beliebte Tanzmelodien angeheimelt, aber er war von einer angenehmen Munterkeit und Frische, welche durch Hrn. Swoboda's höchst animirtes Spiel und gesanglichen Vortrag möglichst zur Geltung gebracht wurde. Nach diesem verdient zumeist Frl. Klang anerkennende Erwähnung. Hr. Friese wollte um jeden Preis komisch sein, was uns, offen gestanden, in seinem Interesse leid that.

Das Carltheater brachte in dieser Woche drei kleine einaktige Novitäten: „Er schmollt", „Unter dem Pantoffel" und „Der letzte dumme Streich", sämmtlich aus dem Französischen. Die erste und die letzte haben, dem übereinstimmenden Urtheil hiesiger Blätter zufolge, Beifall gefunden und auch verdient, die mittlere wird weniger gelungen genannt.

Künstlerstipendien aus dem Staatsschatz haben folgende dramatische Dichter und Musiker erhalten: Tonkünstler Franz Doppler aus Lemberg, der Dichter und Uebersetzer Otto Gottfried Frhr. v. Lützendorf-Leinburg aus Wien, der epische Dichter Ludwig Ritter v. Mertens aus Wien und der Dramatiker Franz Nissel aus Wien.

R. v. Hornstein hat für die bevorstehende Burg-Aufführung von Mosenthal's „Deborah" eine Ouvertüre und Entreakts geschrieben, denen althebräische Melodien zu Grunde liegen. Derselbe Komponist vollendete vor Kurzem eine neue Operette „Adam und Eva", Text von Paul Heyse.

Briefkasten der Redaktion. 27. August — 2. September. B aus Wiesbaden. A G in Braunschweig. ♂ in Berlin: Benützt. — H -1 hier Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 37.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

10. September. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Mozart's verdeutschter „Figaro".

(Schluß.)

Akt 2.

(nach der üblichen, nicht von Mozart herrührenden Eintheilung.)

Die Arie der Gräfin

Nr. 10.

ändern wir, schon der vielen i wegen, wörtlich ganz:

Gib, o Liebe, Trost und Stärkung
meinen Seufzern und meinem Schmerz.
Schenke mir den Gatten wieder
oder tödte dieses Herz.

Nicht minder die folgenden des Cherubin

Nr. 11.

welche — wie ausgetiftelt — fast ausschließlich auf den Vokal i gesetzt, d. i. übersetzt ist. Hier die ganze neue und wie uns scheint ziemlich entsprechende, wenigstens wortgetreue Uebersetzung:

Kennt ihr der Liebe
Leiden und Lust?
fühlt ihre Triebe,
mir in der Brust!

Euch will ich's sagen,
was in mir wühlt;
euch will ich's klagen,
ihr, die ihr's fühlt.

Bald tobt im Herzen
Wonne und Freud',
bald Liebesschmerzen,
Qualen und Leid.

Frost bald, bald Hitze
lähmt meinen Muth;
fiebrische Blitze —
fiebrische Gluth.

Heimliches Sehnen
lockt mich von fern;
ohn' ihn zu kennen,
folg' ich dem Stern.

Ich seufz' und kranke
vor Freud' und Lust;
ich zittr' und wanke,
mir unbewußt.

Nicht find' ich Freude
all überall,
und doch ich leide
die süße Qual.

Kennt ihr der Liebe
Leiden und Lust?
fühlt ihre Triebe
mir in der Brust!

Nr. 12.

(Arie der Susanna.)

Komm näher, kniee hin vor mir,



— rühr' dich nicht!

Fein still, ganz still, das rath ich Dir;
herrlich!

(besser als „recht so")

so bist du brav!

S. 63 bei den Worten „or via giratevi" ist's besser, das eben gesungene

„fein still, das rath ich dir!"

zu wiederholen, da das höhere d dem

„wend' deinen Blick"

widerspricht.

Daselbst „piu alto il colletto“ etc. Warum nicht wörtlich:

Den Nacken etwas höher,
herunter mit den Lidern,
die Händchen unterm Mieder
und hübsche kleine Schritte.
Auf nun und geh' herum!
|: steh' auf und geh' herum :|

Nr. 13. (Terzett)

Contessa.



Nein nimmermehr! habt Einsicht!

(statt des früheren „Nein das kann nicht — geschehen“) und weiter:

„sortire ella non puo“
es soll und kann nicht sein!

(Das „Mein Herr, da wird nichts d'raus“ der Gräfin zum Grafen, ihrem Gatten, klingt doch — wie so Manches in diesem Terzett — allzu impertinent.)

Und nun ein Beispiel, deren wir später noch auffallenderen begegnen werden, wo die Uebersetzung mit der musikalischen Interpunktion in argen Konflikt tritt. *) Beim



macht sowohl Melodie als Harmonie ein Punktum und wendet sich in beiderlei Hinsicht zu Neuem, während das

„Die Ehre und Höflichkeit —
so gröblich zu verletzen“

im geraden Gegentheil interpunktionslos weiterschreitet. Wir setzen deshalb wörtlich:

„lo vieta, l'onestà“.
Die Ehre, sie gebeut's.

und weiter:

„un abito da sposa“ etc.
Ein Brautkleid zu versuchen,
Herr Graf, drum ist sie da.

Aus ähnlichen rhythmischen Gründen nur noch folgende kleine Abänderungen **):

Takt 52 (S. 68 u.)

(Gräfin): möcht' ich vergeh'n.

Takt 55 (Dieselbe):

vergeh'n vor Angst.

Takt 65 ff.:

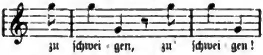
habt Einsicht,
— es kann nicht sein,
es soll und kann nicht sein!

Takt 78 ff.:

Nein, nimmer darf ich's leiden,

(wegen des hohen a auf „nimmer“)

gebiete dir zu schweigen,



(Graf): Frau Gräfin, seid verständig,
|: verständig :|
(Beide): { Herr Graf, o / Frau Gräfin } seid verständig,
das Aufseh'n zu vermeiden,
so gebt im Guten nach!
— Ich bitte —

(statt „Darf ich bitten, ich bitten“ und vorher „sonst geht das Ding nicht klug (?)“) endlich Beide (Takt 116):

gebt willig nach!

Während dessen singt Susanna von Takt 35 an:

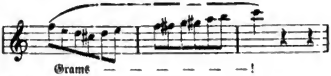
O Himmel! welch' ein Unstern!
wie hart der Gräfin Kümmerniß,
und hat schon Grams

(nicht Gram — wegen des folgenden)

genug!

Takt 114.

(und) hat genug des -



(Weiteres selbstverständlich.)

Im folgenden Duettino

Nr. 14.

würden wir an Cherubin's Stelle statt des

„O weh, was wird aus mir?“

theils des i, theils des musikalischen Akzents wegen singen:

O weh, was wird daraus?

statt des

„Wie wird das geh'n, das will ich sehn!“

(mit Susanna gemeinschaftlich, der größeren Leichtigkeit des Singens wegen) wie im Italienischen stets wiederholen:

Wie wird das geh'n? wie wird das geh'n?

an Susanna's Stelle:

---

*) Hat uns doch Mozart selbst, freilich bei Komposition eines deutschen Textes („Zauberflöte“) gleich zu Anfang der Sarastro-Arie „O Isis und Osiris, schenke“ u. s. w. hiezu ein auffallendes Beispiel geliefert, bei dem alle Sänger, die hier die Vermittler spielen müßten, fast ohne Ausnahme in die Grube fallen.

**) Es ist, des genauen Verständnisses halber, nöthig, das ganze Terzett zu je fünf Takten abzuzählen.

Du mußt (statt: „man muß") von
hinnen eilen —
Laß ab von dem Gedanken —
|: Das geht nicht :| auf mein Wort (per pietà).
(Cher.) Getrost ich wag' es drauf (statt „hier");
statt des häßlichen
„Lasse mich (lasciami)"



Und weiter:
„pria di nuocerti" etc.
Dich zu schützen, würd' ich eh' in Flammen stürzen.
Für sie nimm' die' Umarmung,
Addio! — es ist gescheh'n!
(Susanna): Er springt dem Tod entgegen,
fürwahr, das heißt verwegen!
Nur Rettung! nur Rettung!

Nr. 15. Finale.

Allegro di moto. S. 88 u. f.
(Gräfin): „Ah, signore, quel furore!
per lui fammi il cor tremar".
Bester Gatte, welch' ein Toben!
ach! wie bangt mein Herz um ihn.
„Giuro al ciel! ch'ogni sospetto" etc.
Nicht ohn' Ursach ist dein Argwohn,
nicht ohne Ursach;
denn sein Anzug u. s. w.

S. 81.
(Graf): „e mi cerchi d'infamar"
die du mich zu trügen wagst.
— — — — — —
mora, mora!
Sterben soll (nicht „muß") er!

S. 82.
„ah comprendo"
nun versteh' ich —
(Gräfin): „mi fa torto! quel trasporto!"
Ich bin schuldlos! welch' ein Toben!

S. 83.
(Graf zum Schluß): „del mio penar"
So ist mein Wort!

Allegro con moto ¾ B-dur. S. 84.
Graf: Ist's möglich? da steh' ich,
mir schwindelt der Kopf!
Gräfin: Susanna, was seh' ich,
wie kommst du hieher?
Susanna: Da steh'n sie betroffen,
und wissen nicht wie?
(Die frühere Uebersetzung
Susanna: Da steht er und schämt sich
Der gnädige Herr!
Graf: — — Da steh' ich,
und schäme mich sehr!
läßt denn doch das Kammerkätzchen dem Grafen gegenüber gar zu unverschämt, den letzteren dagegen allzusehr als abgestraften Schulbuben erscheinen.)

S. 85. „Guardate" (Sus.)
und: „guardiamo" (Graf) etc.
Laß sehen, wer sonst noch darin!

Allegro. S. 86.
(Gräfin): „il fiato mi manca"
Der Athem vergeht mir!
(Sus.): „in salvo è di già"
gerettet ist er.

S. 88. u.
(Gräfin): von „ma il misero oggetto"
bis „disperar" u. f.
Die einstmals du liebtest,
jetzt bin ich verlassen,
verachtet, betrogen,
verzweifelnd an Dir.
(Graf { Mein } Herz, voll von Reue
Sus. { Sein }
gelobet auf's neue
(ja, gelobet auf's neue)
dir Besserung zu.
(Gräfin): crudele!
O schweige! (statt „Grausamer"!

S. 90.
(Gräfin): Allein (nicht „nur um") dich zu prüfen
(„fangen" unschön) u. s. w.
(Graf): „ma un foglio si barbaro"
Der Brief, der verrätherische?
(Const. u. Sus.): Der Brief war von Figaro
Basil übergeben.
(Graf): Ihr Treulosen, wartet,
ha, wartet!
(Die Beiden): Wer Andern Verzeihung
gewähren nicht kann,
ist auch der Verzeihung der Andern
nicht werth.
(Graf): Nun wohl, es sei Friede,
gemeinsamer Friede!

S. 91. u.
(Gräfin): „Ingrato!"
wie oben: „O schweige!
(Graf): Nur einen Blick!
es reuet mich mein Unrecht.
(Alle drei S. 92):
So schwör's } nie zu wagen,
Ich schwör's }
die Gattin zu plagen
mit schwarzem Verdacht!

(Das abermalige pater peccavi des Grafen und das laute Frohlocken Susanna's über die gelungene List in der früheren Uebersetzung klingt wieder gar zu possenhaft.)

Allegro con spirito ⁶/₈ G-dur. S. 95.

Susanna
Gräfin und } (sotto voce) „La cosa e scabrosa,
Figaro com' ha da finir"

Die Sach' ist bedenklich,
wer führt sie zum Ziel?
(statt: „wer angeführt ist")

Andante ²/₄ C-dur S. 96. u.

Susanna: „Nol connosci?"
Und du weißt nicht —?
Figaro: Nein!
Gräfin: Wie du weißt nicht —?
Figaro: Nein!
Graf: Kennst ihn nimmer?
Figaro: Nein!
Alle Drei: Kennst ihn nimmer?
Figaro: Nein, nein, nein! u. s. w.

Allegro molto ⁴/₄ F-dur. S. 101.

Antonio's Erzählung:

Aus dem Fenster im Zimmer hier neben
wirft man täglich viel schmutzige Dinge;
aber eben erst — wollen Sie's glauben? —
warf man gar uns ein Mannsbild heraus.
Graf: Aus dem Fenster?
Antonio: Seht hier diese Nelkenpracht!

S. 103.

Figaro: „Tu sei cotto dal sorger del di".
Trinkst du dir schon so früh einen Rausch?

und S. 104.

Figaro: „sono io stesso saltato di li"
Ich, ich selbst sprang zum Fenster hinaus.

S. 106.

Susanna und } „Maledetto!"
Gräfin: } Du Verläumder!

(„Hol's der Henker" ist doch für Frauenmund zu häßlich.)

Graf: „Finiam questo ballo"
Denn schon bin ich's müde.

Andante ma non troppo ⁶/₈ B-dur S. 108.

Figaro: „Son' in trappola"
O der Hinterlist!

S. 109.

Derselbe: „Tosto, Tosto" etc.



(statt: Ja das kann ich, doch hab' ich so viele Schriften —)

Graf: „Lascialo!"
trolle dich!

Susanna
Gräfin und } Lascialo / Lasciami } e parti
Figaro:

Trolle dich und schweige.

S. 111.

Graf: Was fehlte?
Gräfin und } Nun das Siegel!
Susanna
Graf: Laß' hören! (statt: „antworte!"

Allegro assai ⁴/₄ Es-dur. S. 114.

Susanna
Gräfin } „Son venuti a sconcertarmi,
Figaro qual remedio ritrovar"

Diese kamen sich zu rächen,
welche neue Angst und Pein!

Alles Uebrige in diesem nur kursorisch, wie es unsere Absicht war, durchflogenen Finale lassen wir — obgleich noch Dies und Jenes treuer, ja besser zu übersetzen wäre — unserm oben ausgesprochenen Prinzip gemäß beim Alten, da es den Sinn trifft, ohne der Musik zu nahe zu treten. Nur auf

S. 123.

streichen wir noch bei den Worten der

Gräfin: „Was ist denn, was ist für uns zu machen?"

die zwei überflüssigen und störenden Mehrsilben: „für uns" oder das zweite: „was ist" als der Synkope schadend; so wie wir auch

S. 124.

den Lauf der beiden Bässe:



lieber so theilen:



Und endlich wäre noch — um auch das Geringfügigste nicht zu vergessen — auf derselben Seite nach den Worten der

Gräfin
Susanna und } „Hält ein Teufel (statt „der Teufel") solche
Figaro's Sachen" u. s. w.

„Denn allein" statt des pleonastischen
„nur allein (für uns bereit") zu setzen.

Zum dritten (eigentlich zweiten) Akte des Werkes gelangt, machen wir vorerst eine Pause, theils um den Leser nicht auf einmal mit zu langem Artikel zu ermüden, theils um abzuwarten, ob vielleicht unsere Arbeit fördernde Bemerkungen sich unsern Vorschlägen entweder widersetzen oder anlehnen möchten. Die beiden letzten Akte würden dann in nicht gar langer Frist den vorigen sich anreihen.

Fragt man uns aber, warum wir der Secco-Recitative gar nicht Erwähnung gethan, auch keine Uebersetzung derselben hinzugefügt haben, so ist die Antwort: daß wir erst die Resultate der an einigen Bühnen Deutschland's gemachten Versuche, dieselben wiederaufzunehmen, abzuwarten haben, ehe wir uns zu einer Revidirung der gemachten Uebertragungen entschließen; nicht minder, daß wir dem Bedenken Jahn's

„ob die Einführung dieser Recitative nicht dem Verständniß der Handlung erheblich schaden würde". Jahn, Mozart IV, S. 202. Anm.)

trotz so mancher durch ihre Weglassung entstandenen „Unzuträglichkeiten" (ebenfalls Jahn a. a. O.) uns anzuschließen keinen Anstand nehmen. *)

Zum Iffland-Denkmal.

Wie unsern Lesern bekannt, ist das Iffland-Denkmal, das König Ludwig I. von Bayern in Mannheim setzen ließ, vor Kurzem enthüllt worden. Wir halten es in Folge dessen für nicht unzeitgemäß, wenn wir im Nachfolgenden einen kleinen Beitrag zur Geschichte früherer Anläufe zu einem solchen Monumente bieten.

Briefe der Schauspielerin Bethmann aus Berlin, Iffland's Monument betreffend:

„Da der lebende Iffland nicht allein Berlin, sondern ganz Deutschland angehört, so bin ich überzeugt, daß allen, die ihn kannten und sein Talent bewunderten, gerade so wie mir sein Andenken heilig ist, und daß es daher gewiß das Bestreben Aller derer sein wird, dem Todten ein ehrenvolles, bleibendes Denkmal zu schaffen".

„Es würde mir leicht geworden sein, bei dem hiesigen Publikum so viel zusammen zu bringen, aber ich hielt es für meine Pflicht, denen den Vorzug zu geben, die ihm näher waren, es befinden sich viele darunter, welche durch ihn gebildet wurden und noch mehr, die ihn so bewunderten und schätzten als ich!"

„Zu dem Ende habe ich Sr. Majestät dem König geschrieben und für alle deutschen Theater den Vorzug erbeten, ihm dieses Monument setzen zu dürfen, wodurch ich nicht allein den Verstorbenen, sondern alle diejenigen zu ehren hoffe — die daran mitwirken".

„Die abschriftlich beiliegende Kabinetsordre beweist, wie gnädig es der König aufnahm, da er mir sogleich huldvoll meine Bitte gewährte".

„Mein Vorschlag würde folgender sein. Am 19. April kommenden Jahres (1815) als am Geburtstage des Verstorbenen, sollten alle deutschen Theater eine Vorstellung geben, und die Einnahme, sei sie auch noch so geringe, zu diesem Zweck bestimmen. Vielleicht würde am zweckmäßigsten sein, aus seinen besseren Stücken die besten Scenen herauszuwählen und damit den Abend auszufüllen".

„Ich werde Sorge tragen, daß von einem unserer vorzüglichsten Dichter eine Rede oder Prolog gedichtet wird, welche auch von den vorzüglichsten Künstlern vorgetragen sein muß. Ich werde den Prolog an alle Bühnen senden, damit uns alle an diesem Ein Geist beseelt. Auf einer Marmortafel an dem Monument werden die Namen derer eingegraben werden, welche mich bei diesem Vorhaben gütigst unterstützt, sowie der ganze Ertrag der Einnahmen gleich nach dem Empfang in allen Zeitungen bekannt gemacht werden soll".

„Die ersten Künstler Berlins werden sich beeifern, daß das Monument des Verstorbenen würdig werde".

„Ich habe das Vertrauen zu allen Direktionen, an welche mein Brief gelangt, daß sie mich bald mit einer meinen Wünschen entsprechenden Antwort erfreuen werden".

Berlin, 4. November 1814.

Friederike Bethmann".

Brief des Königs Friedrich Wilhelm an Friederike Bethmann:

„Ich will Ihre Absicht, dem verstorbenen General-Direktor Iffland ein Monument zu errichten, gern dadurch erleichtern, daß ich Ihnen, auf Ihren Antrag vom 27. d. M. erlaube, sich deßhalb in der von Ihnen bemerkten Art an die deutschen Theaterdirektionen zu wenden. An die Generaldirektion zu Berlin habe ich bereits die Verfügung erlassen, daß die reine Einnahme des dortigen Theaters am 19. April künftigen Jahres jenem Denkmal überwiesen werden soll. Von dem Gesammtbetrage der Einnahmen erwarte ich zu seiner Zeit Ihre Anzeige".

Wien, 15. Oktober 1814.

Friedrich Wilhelm.

Die großherzoglich badische Intendanz erwiderte darauf, daß sie selbst beabsichtigte, Iffland in Mannheim ein, wenn auch kleines Monument zu errichten,

---

*) Wir stimmen prinzipiell immer für Recitative, namentlich wo sie vom Komponisten selbst beabsichtigt und komponirt wurden, wie im obigen Falle. Die anstatt der Recitative eingeschobene Prosa dürfte zur Verständlichkeit der Handlung um so weniger beitragen, als sie erfahrungsgemäß auf der Bühne, aus Bequemlichkeit oder Unüberlegtheit, vielfach gekürzt und zerstückelt erscheint. A. d. R.

später vereitelten die kriegerischen Verhältnisse diesen Plan. Auf eine spätere Anfrage der Witwe Iffland jedoch, welche im Namen der Mad. Bethmann um bestimmte Antwort ersuchte und zugleich berichtete, daß schon vierzehn Theater dem schönen Unternehmen beigetreten seien, beschloß die großherzogliche Intendanz dasselbe zu thun und wählte den 8. November des Jahres 1814, als den Jahrestag des letzten Besuches des unsterblichen Künstlers in Mannheim, für die Vorstellung. Nach einem von dem geheimen Legationsrath A. Friedrich gedichteten Prologe wurde „Verbrechen aus Ehrsucht“ aufgeführt.

Leider war der Ertrag sehr gering. 159 fl. wurden nach Abzug der Kosten eingesandt und damit das Wort des Dichters, „daß die Nachwelt den Manen keine Kränze flicht“ auf das traurigste bestätigt. Vielleicht trugen die vorherigen Kriegsunruhen und Kosten, vielleicht auch der Gedanke, daß das Geld zu einem Monumente in Berlin verwendet werden sollte, zu dieser Lauheit bei, welche sonst unbegreiflich erscheint, wenn man bedenkt, wie enthusiastisch die Begeisterung war, mit welcher in den Jahren 1804 und 1811 die Bürger Mannheims den großen Künstler empfingen.

Musikalische Literatur.

Heinrich Bellermann, der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition. Mit musikalischen Beilagen und vier lithographischen Tafeln in Farbendruck. Berlin, 1862, Verlag von Julius Springer. XVIII und 367 S.

Besprochen von Oscar Paul.

(Fortsetzung).

*) Der lydische Modus war im früheren Mittelalter am meisten im Gebrauch, wie man aus den älteren Gesängen, welche man „Graduales“ nennt, erkennen kann. „Der Modus“, so sagt Calvisius, „erscheint jedoch finster (tetricus) wegen des rauh in die Ohren tönenden und kaum zu vermeidenden Tritonus, weßhalb er heutzutage (im 16. Jahrhundert) äußerst selten angewendet wird. Er besteht aus der vierten Quintengattung (Fa-Fa) und aus der ersten Quartengattung (Ut-Fa) und fällt in die vierte Oktavengattung, welche im regulären System von dem Tone F, im transponirten hingegen vom Tone B ausgebildet wird. Man nennt diesen Modus kurzweg Lydius oder Lydius contentus oder auch Lydius authentus; derselbe hat folgende Gestalt:

Im regulären System.



Im transponirten System.



Im Choralgesange hat man hiervon keine Beispiele, in der Figuralmusik kommen jedoch einige vor.

*) Die andere Form desselben, wo die erste Quartengattung an den untersten Ton der vierten Quintengattung angefügt wird, fällt in die erste Oktavengattung, welche im regulären System vom Tone C, im transponirten hingegen vom Tone F aus geleitet wird. Diesen Modus nennt man Hypo-Lydius oder Lydius remissus oder auch Lydius plagalis. Er hat folgende Gestalt:

Im regulären System.



Im transponirten System.

 **)

Der mixolydische Modus hat mit dem Modus ionicus die erste Quintengattung (Ut-Sol) gemeinschaftlich und verbindet dieselbe mit der 2. Quartengattung (Re-Sol), weßhalb er auch betreffs der Oktavengattung vom ionischen Modus verschieden ist. Die erste Form desselben, in welcher sich die 2. Quartengattung am oberen Tone der 1. Quintengattung anschließt, fällt in die 5. Oktavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone G, im transponirten hingegen vom Tone C aus geführt wird. Man nennt diesen Modus kurzweg Mixolydius oder Mixolydius contentus oder auch Mixolydius authentus. Gewöhnlich heißt er der 7. Ton.***) Seine Gestalt ist folgende:

*) Vergl. Glarean, lib. II, cap. XXV

*) Vergl. Glarean, lib. II, cap. XIX

**) Dieser Modus ist streng von dem ionischen Modus zu unterscheiden, obgleich er dieselbe Reihe melodischer Töne aufweist. Die Verbindung der Quarte und Quinte ist aber eine andere und somit sind auch seine harmonischen Schlüsse von anderer Beschaffenheit.

***) Vergl. Glarean, lib. II, cap. XVII

Im regulären System.



Im transponirten System.



Die andere Form, in welcher sich die 2. Quartengattung an den unteren Ton der 1. Quintengattung anschließt, fällt in die 2. Oktavengattung, welche im regulären System vom Tone D, im transponirten aber vom Tone G aus geführt wird. Man nennt diesen Modus Hypo-Mixolydius oder Mixolydius remissus oder Mixolydius plagalis. Gewöhnlich heißt er der 8. Ton *). Häufig pflegt sich dieser im Hauptschluß mit dem ionischen Modus zu vermischen, wie es auch zuweilen mit dem Mixolydius contentus der Fall ist. Er hat folgende Gestalt:

Im regulären System.



Im transponirten System.

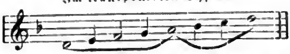


) Der äolische Modus verbindet die 2. Quintengattung (Re-La) mit der 3. Quartengattung (Mi-La), dessen erste Form, wo die Quarte am obersten Tone der Quinte liegt, in die 6. Oktavengattung fällt, welche im regulären System vom Tone A, im transponirten hingegen vom Tone D ausgeführt wird. Man nennt ihn kurzweg Modus Aeolius oder Aeolius contentus oder Aeolius authentus. Gewöhnlich heißt er der „fremde" Ton (Tonus peregrinus), welche Benennung ihm auf Grund des 9. Verses aus dem 69. Psalm beigegeben zu sein scheint: „Extraneus factus sum fratribus meis et filiis matris meae peregrinus" *). In den Volksgesangbüchern nämlich pflegte man gewöhnlich jenen Vers der Intonation dieses Modus anzupassen und als Beispiel aufzuführen. Dieser Modus hat folgende Gestalt:

Im regulären System.



Im transponirten System.



Die andere Form des äolischen Modus, in welcher die 3. Quartengattung am untersten Tone der 2. Quintengattung erscheint, fällt in die 3. Oktavengattung, welche im regulären System vom Tone E, im transponirten hingegen vom Tone A ausgeführt und entweder Hypo-Aeolius oder Aeolius remissus oder Aeolius plagalis genannt wird. Er hat folgende Gestalt: *)

Im regulären System.



Im transponirten System.



Dies sind die 12 Moden, nach deren Kenntnißnahme man in der Figuralmusik des 16. Jahrhunderts wohl leicht die Tonart eines jeden Vokalstückes erkennen und bei Uebertragung der Gesänge damaliger Zeit in unsere Tonschrift harmonische Irrthümer vermeiden kann, wobei noch zu bemerken ist, daß die Alten nach dem Tenor irgend eines Gesanges den Modus desselben bestimmten. Gehörte der Tenor zu einem Modus contentus, so sagte man, daß der ganze Gesang auf einen solchen komponirt sei, wenn auch andere Stimmen zum gleichnamigen Modus remissus gehörten, welche Regel durchweg bei allen figurirten Gesängen beobachtet wurde. —

Vorstehende Entwickelungen glaubten wir geben zu müssen, weil wir dieselben bei Bellermann, welcher in seinem Kontrapunkt doch die Meister des 16. Jahrh. zur Basis nimmt, sowie auch in andern rein historischen Werken durchaus nicht finden. Was unser Verfasser aus Tinctoris über die Quarten- und Quintengattungen anführt, hat auf eine frühere Zeit Bezug, in welcher man nur 8 Moden oder reguläre Töne zählte, von denen Calvisius **) sagt: „Was die gebräuchlichen 8 Moden betrifft, welche man gewöhnlich die 8 Töne oder Tropen oder Differenzen nennt, und welche an das Ende der Antiphonien geschrieben werden, so sind dieselben nur Formeln, nach welchen die Psalmen abgesungen werden und zeigen weder das Wesen

*) Vergl. Glarean, lib II, cap XXII.

**) Vergl. Glarean, lib. II, cap XXVI.

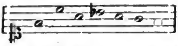
***) Hierbei ist zu bemerken, daß sich in der erwähnten Schrift des Calvisius S. 33. ein Schreibfehler vorfindet, indem es dort heißt, daß die Benennung Tonus peregrinus „ex versu Psalmi sexagesimi primi" anstatt „ex versu Psalmi sexagesimi noni" hergenommen sei

*) Vergl. Glarean, lib. II, cap. XXIV

**) Vergl. auch Sebaldus Heyden, musicae, id est, artis canendi libri duo, Norimbergae 1537, pag 106, caput octavum.

der Moden gehörig an, noch entwickeln sie dasselbe. Sie beginnen auch öfter nicht auf dem eigentlichen Tone und schließen fast immer auf ungehöriger Tonhöhe. Die Kenntniß derselben ist jedoch für diejenigen nothwendig, welche sich mit Psalmensingen beschäftigen; man kann sich dieselbe leicht aus den gewöhnlichen Musikbüchlein (ex vulgaribus musicis libellis) aneignen.“ Alte katholische Gesangbücher aus dem 16. Jahrh., von denen wir Einsicht genommen haben, geben in der Vorrede gewöhnlich die Formeln für die regulären 8 Töne.*)

Was Bellermann über die melodischen Schlüsse d. h. über die Führung der Stimme zum Grundton aufwärts- oder abwärtssteigend sagt, ist im Ganzen sehr klar und schön dargelegt, doch können wir die Schlußformel, welche er als lydisch bezeichnet, in dieser Bedeutung für das 16. Jahrh. nicht mehr gelten lassen. Für das 13., 14. und zuweilen auch das 15. Jahrh., wo man in der lydischen Skala beim Abwärtssingen das b quadratum (h) in b rotundum wegen des Tritonus veränderte, mag die Angabe zu vertheidigen sein; im 16. Jahrhundert wird jedoch dieser Schlußfall stets auf den ionischen Modus im transponirten System, welches letztere Bellermann ganz außer Acht läßt, zu beziehen sein, da derselbe in der 1. Quintengattung liegt. Wir führen hier die bei Bellermann auf Seite 50 befindlichen Noten an:



Darauf entwickelt B. im letzten Abschnitte seiner historischen Abhandlung die Gesetze der Fortschreitung im 16. Jahrhundert in sehr klarer und eingehender Darstellung. Er sagt, daß neben der großen Sexte auch alle übermäßigen und verminderten Intervalle durchaus vermieden wurden, daß man die kleine Sexte und Oktave nur aufwärtssteigend, hingegen alle andern Intervalle (auch ausnahmsweise die Oktave) nach beiden Richtungen anwendete. Nach Anführung der ausnahmsweise gebrauchten aufwärtssteigenden Sexte bei Palestrina und Luther bemerkt er, daß Intervalle, welche größer als die Terz sind, nicht zweimal hintereinander in derselben Richtung vorkommen durften, wie z. B.



u. s. w.

*) Hierbei sei bemerkt, daß Glarean zwar die Tonartenbildung von C aus wie Calvisius angibt, jedoch darin nicht konsequent verfährt, daß er auf Grund der Theorie des Boëthius die Ordnung der Oktavengattungen von A aus zählt, so daß also bei ihm der Modus Dorius in die vierte Oktavengattung gehört. Vergl. Dodecaech lib. II, cap. XXI.

daß jedoch naturgemäß in dieser Weise Quinte auf Quarte und umgekehrt folgen konnten. Auch sagt er sehr richtig, „es komme bisweilen vor, daß einem harten Dreiklange ein weicher oder umgekehrt auf derselben Tonstufe folge. In diesem Falle ließ man die zu vertiefende oder zu erhöhende Terz lieber durch eine andere Stimme übernehmen.“ Als Beleg gibt er ein Beispiel von Joh. Eccard an. Auch uns sind derartige Fälle vielfach begegnet; z. B. macht Calvisius in seinen „Kirchengesängen“ ebenso wie Eccard und andere Autoren folgende Fortschreitung:



Der Alt übernimmt im zweiten Akkord das b, wogegen der Tenor von h nach d schreitet.

Nachdem der Verfasser noch einige Melodiebildungen in den 6 Hauptmoden aus Fux' „Gradus ad Parnassum“ vorgeführt und den Studirenden zur Erfindung ähnlicher angeregt hat, geht er zur eigentlichen „Lehre vom Kontrapunkt“ über.

Dieselbe behandelt der Verfasser in 2 Haupttheilen, von denen der erste den einfachen Kontrapunkt im zwei-, drei- und vierstimmigen Satze mit Einschluß des vierstimmigen Choralsatzes umfaßt. Bevor er zu den Gattungen des zweistimmigen Satzes übergeht, entwickelt er vom historischen Gesichtspunkte aus die wesentlichsten Regeln und Gesetze für die praktische Anwendung. Nachdem er angegeben hat, „daß der Kontrapunkt überhaupt die Kunst sei, zwei oder mehrere Melodien gleichzeitig zu verbinden,“ berichtigt er noch einige historische Irrthümer in der von Scholz herausgegebenen Dehn'schen Lehre vom Kontrapunkt, wo die geradezu widersinnige Behauptung aufgestellt wird, daß man in frühern Zeiten statt der Note bloße Punkte gesetzt habe. B. weist diesen Irrthum aus der ältesten Quelle über Mensuralmusik, aus dem schon erwähnten Franco von Köln, schlagend nach und gibt dann eine erklärende Unterscheidung der konsonirenden und dissonirenden Intervalle. Zu den vollkommenen Konsonanzen rechnet er den Einklang, Oktave und Quinte, zu den unvollkommenen die große und kleine Terz nebst der Sexte. Die Dissonanzen sind die kleine und große Sekunde und Septime. Die Mitte zwischen Konsonanz und Dissonanz halten die Quarte,

der Tritonus und die falsche Quinte. In Bezug auf die Quarte sind wir der Hauptsache nach einverstanden, da das Resultat, welches B. (leider ohne Berücksichtigung des Quartsextakkordes) gewinnt, daß nämlich „die Quarte dissonire, wenn ihr tieferer Ton im Basse liege, dagegen konsonire, wenn sie von den Mittelstimmen oder von einer Mittel- und der Oberstimme gebildet würde," nicht wohl angegriffen werden kann. Diese Regel, meinen wir, stellt auch jede vernünftige moderne Harmonielehre auf, indem sie sagt, daß im ersteren Falle, wenn keine andere Dissonanz zu irgend einer der vier Stimmen hinzutritt, ein der Fortschreitung bedürfender Quartsextakkord, in letzterem Falle dagegen unter denselben Umständen ein konsonirender Dreiklang in der ersten oder zweiten Lage entstehen muß. Die Quarte liegt also wirklich in der Mitte zwischen Konsonanz und Dissonanz, während z. B. Helmholtz in seiner Lehre von den „Tonempfindungen" dieselbe zwischen vollkommene und unvollkommene Konsonanzen setzen will.*) Im zweistimmigen Satze wird sie freilich stets insofern als Dissonanz betrachtet werden müssen, als sie hier vorbereitet auftreten muß, was überdies auch auf der Quartsextakkord-Theorie basirt. Der Tritonus und die falsche Quinte liegen jedoch unserer Ansicht nach nicht in der Mitte zwischen Konsonanz und Dissonanz, da wir nicht, wie es bei dem Quartsextakkord geschehen kann, den verminderten Dreiklang auf der 7. Stufe der Durtonleiter oder auf der 2. der Molltonleiter, in welchem die sogenannte falsche Quinte liegt und die Umkehrungen dieses Akkordes, in denen sich der Tritonus zeigt, durch irgendwelche Lage selbstverständlich in einen konsonirenden umwandeln können. Wir haben daher die zu B. entgegenstehende und auch durch Zahlen leicht zu begründende Ansicht, daß der Tritonus und die falsche Quinte nur Dissonanzen sind.**) Nachdem unser Verfasser Marpurg in Betreff des Zeitpunktes der Einführung der Terzen und Sexten als Konsonanzen aus Franco von Köln richtig korrigirt hat, geht er zu den Gesetzen der Fortschreitung über, indem er ebenso wie Fux 1. die gerade Bewegung (motus rectus); 2. die Gegenbewegung (motus contrarius); 3. die Seitenbewegung (motus obliquus) unterscheidet. Nach Fux gibt er auch die vier Fortschreitungsregeln der Konsonanzen. Sie heißen:

1. Von einer vollkommenen Konsonanz zu einer anderen vollkommenen darf nur in der Gegen- oder Seitenbewegung fortgeschritten werden.

2. Von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen darf ebenfalls nur durch die Gegen- oder Seitenbewegung fortgeschritten werden.

3. Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen kann man in allen drei Bewegungen fortschreiten.

4. Von einer unvollkommenen zu einer anderen unvollkommenen ebenfalls in allen drei Bewegungen.

Da B. diese kontrapunktischen Hauptgesetze bei Fux nicht zitirt, so sei zur Erleichterung des Rachlesens hier bemerkt, daß bei letzterem in Mitzler's Uebersetzung die Materie zu Ende des ersten Buches pag. 60—61 abgehandelt ist. Weiter gibt unser Verfasser die Regeln über die verbotene Fortschreitung vom Einklange nach einem anderen konsonirenden Intervalle in grader Bewegung und die Gesetze über Vermeidung der parallelen Quinten und Oktaven auch in verdeckter Gestalt. Was er jedoch über die vermeintlichen Quintenparallelen des Hucbald und Guido in der Anmerkung auf Seite 66 anführt, stimmt, wie schon früher ausgesprochen, mit unserer Ansicht nicht überein. Jene sind nichts, als melodische Transpositionen und Antworten, wofür der Beweis in nicht ferner Zeit an einem anderen Orte gegeben wird. Treffend ist die Bemerkung des Verfassers über Ambros „zur Lehre vom Quintenverbot," welcher einen Tonsatz nicht gelten lassen will, weil bei seiner Zusammenziehung zum Klaviersatze scheinbar Quinten und Oktaven entstehen, obgleich in Wirklichkeit durch das gegenseitige Ueberschreiten der einzelnen Stimmen dieselben vermieden und die Akkordverbindungen gerade sehr wirkungsvoll sind.

Das Münchener Hoftheater.

Uebersicht der Leistungen 1863—1864.

—γ— Eine Zeit, die nur noch vor den Erzeugnissen der Vergangenheit Achtung hat, und ein Publikum, das sich Alles bieten läßt, dürfen sich nicht wundern, wenn sie von denen, die für ihre Unterhaltung und Erhebung zu sorgen haben, mit dem Althergebrachten und billigst zu Beschaffenden abgefunden werden. Füllt sich

*) Helmholtz, „Tonempfindungen" S. 297. Es ist jedoch zu bemerken, daß Helmholz den Quartsextakkord in Bezug auf die Stellung desselben in der Stimmführung sehr wenig beachtet. Auch sind seine historischen Erörterungen zum Theil im Faktischen nicht richtig, was wir, ohne Beschränkung der Autorität dieses ausgezeichneten Mannes namentlich auf physikalischem Gebiete, ausgesprochen haben wollen.

**) Zur näheren wissenschaftlichen Begründung vergleiche man die Dreiklangstheorie Moritz Hauptmann's in der „Natur der Harmonik und der Metrik" S. 42—46.

ein Theater, wenn es schon hundertmal gesehene Stücke zum hundertundersten Male vorführt, gerade ebenso gut, wie wenn es Neuigkeiten in Scene setzt, und läßt man das einmal ansässig Gewordene wenigstens unbestritten und unbekrittelt gelten, während man für das Neue — zumal wenn es sich über das Alltägliche und Triviale zu erheben sucht — nur Hohn und Verachtung hat: dann kann es nicht befremden, wenn ein Leiter des Theaters, dem die Lösung der finanziellen Aufgabe als die Grundbedingung seiner amtlichen Existenz gilt, lieber den bequemen und sichern, als den mühevollen und gefährlichen Weg einschlägt. Auf dem Gebiete der Industrie ist einmal die Produktion durch die Konsumtion bedingt. Reißt also eine Zeit die Schranken, welche sonst Kunst und Industrie von einander trennten, auf Kosten der Kunst nieder, so muß sie sich die unausbleiblichen Folgen davon gefallen lassen.

Von diesem Gesichtspunkt aus unterlassen wir es, unsere Theaterzustände einer besonderen Kritik zu unterwerfen. So sehr wir sie beklagen, müssen wir doch den eigentlichen Grund des Uebels weit mehr in der allgemeinen materialistischen Zeitströmung und der herabgekommenen Geschmacksrichtung unseres Publikums als in der Unfähigkeit oder Böswilligkeit der Bühnenverwaltung suchen. Sobald das Publikum auf eine wirklich energische und thatkräftige Weise seine Unzufriedenheit mit den derartigen Verhältnissen ausdrückte, d. h. das Theater so lange leer stehen ließe, bis mit Ernst und Nachdruck wieder ein höheres Ziel verfolgt würde, könnte sich unmöglich die Direktion gegen das Bessere sperren. Aus denselben ökonomischen Gründen, aus denen sie jetzt das Hergebrachte und Oberflächliche begünstigt, müßte sie alsdann das Weiterstrebende und Tiefere zu fördern suchen, oder wenn sie es nicht thäte, würde sie sehr bald ihren Platz einer anderen Kraft räumen müssen. Begnügt man sich dagegen, sich nur über die Leistungen der Gegenwart aufzuhalten, und fährt nach wie vor fort, sich auf die große Mehrzahl der Plätze zu abonniren und sich alles Mögliche gefallen zu lassen, so beweist man dadurch, daß man nicht um eines wirklichen Kunstgenusses willen in's Theater geht, sondern nur, um in gewohnter Weise mit den Sitznachbarn die Tagesneuigkeiten auszutauschen, ein neues Prachtstück der Toilette zu produziren, Gelegenheit zum Moquiren und Skandalisiren zu erhalten, kurz der noch größeren Langweile des Hauses zu entfliehen; und für die Befriedigung derartiger Bedürfnisse sorgt eine Theaterdirektion am besten, wenn sie ihre getreuen Stammgäste nicht allzu oft mit wirklich geistbeschäftigenden oder sonst achtunggebietenden Leistungen inkommodirt. So wunderlich es klingt, ist es dennoch eine nicht abzuleugnende Wahrheit: gerade die Hauptstützen unseres Theaters sind die Grundursachen seines Ruins. Der Grundstock der Theaterbesucher will es nicht besser, und darum hat er's nicht besser! — — —

Die Gesammtzahl der Vorstellungen betrug im vergangenen Theaterjahr 298, während sie sich im vorigen Jahr auf 311 und im Jahre 1862 auf 317 belief. Der Grund der geringeren Anzahl lag in dem durch den Tod des Königs Max verursachten vierwöchentlichen Schluß der Bühne. In diesen Vorstellungen wurden im Ganzen 371 Stücke gegeben, von denen 234 den Abend füllten, während 137 sich auf 64 Abende vertheilten. Von der Gesammtzahl der gegebenen Stücke gehörten 29 dem Trauerspiel, 56 dem Schauspiel, 144 dem Lustspiel, 118 der Oper und 24 dem Ballet an. Auf das recitirende Drama fallen also in Summa 229, auf Oper und Ballet dagegen 142, mithin auf die letzteren beträchtlich mehr als ein Drittel sämmtlicher Stücke. Die Vorliebe für das musikalische Drama erscheint noch größer, wenn man erwägt, daß sehr viele der Schauspiele, Lustspiele und Possen mit Musik und Gesang ausgestattet sind und ihre Aufführung in der Regel dem musikalischen Beiwerk zu verdanken haben. Zieht man außerdem in Betracht, daß die 118 Opern fast sämmtlich den Abend füllen, während sich unter den recitirenden Dramen eine große Masse von Bagatellen und Blüetten befindet, so kann man annehmen, daß der Zeitaufwand für Oper und Ballet ziemlich ebenso groß gewesen ist, wie der für das Schauspiel.

Der Geist und Eifer einer Bühnenleitung läßt sich am deutlichsten aus der Zahl und Beschaffenheit der Novitäten erkennen. Mit der Zahl als solcher haben wir nicht Ursache besonders unzufrieden zu sein, zum mindesten ist unsere Bühne damit nicht hinter den üblichen Leistungen anderer Bühnen zurückgeblieben und hat sich mit ihren eigenen Leistungen im vorigen Jahr auf gleicher Höhe gehalten. Betrachtet man die vorgeführten Neuigkeiten nach ihrer Art und Beschaffenheit, so findet man darunter 2 Trauerspiele, 3 Schauspiele, 6 größere Lustspiele, 8 Possen oder Schwänke, 1 Oper, 1 Singspiel und 1 Ballet. Mehrere derselben waren indessen nicht wirkliche Neuigkeiten, sondern Arbeiten aus früherer Zeit, die man für gut befunden hat, nach dezennienlanger Vernachlässigung erst jetzt dem Münchener Publikum vorzuführen.

Die Novitäten recitirender Gattung waren: 2 Trauerspiele: „Zriny" von Th. Körner und „Heinrich IV. von Frankreich" von Köberle; 3 Schauspiele: „Eglantine" von Mautner, „Shakespeare in der Heimath" von Holtei und „Königin Bell" von Charlotte Birch-Pfeiffer; 6 größere Lustspiele: „Sammelwuth" von Benedix, „Freien nach Vorschrift" von Töpfer, „Die Schule der Verliebten" von Blum nach Sheridan, „Ein geadelter Kaufmann" von Görner, „Sand in die Augen" und „Ehestands-Invaliden", beide aus dem Französischen; endlich 8 Possen oder sonstige Bluetten: „Vom Juristentage" von Anton Langer, „Die Macht der Einbildung" von Feldmann, „Das verlorne Paradies" von einem Unbekannten, „Der Kammerdiener" nach dem Französischen, „Eine falsche Münchnerin" von Schleich, „Der Hauptmann von der Schaarwache" und „Gänschen von Buchenau", beide nach dem Französischen und „Er hat Recht" von Wilhelmi. — Die einzige Oper bestand aus dem „Konterfei" von C. v. Perfall, das Singspiel aus dem „Vetter auf Besuch" von Georg Krempelsetzer und das Ballet aus dem „Tannkönig" von Hobein mit Musik von Flotow.

Der Erfolg dieser Stücke entsprach zum Theil ihrer Qualität, zum Theil dem hiesigen Geschmack; einige haben ihn wohl auch nur der Gunst der Direktion zu verdanken. Eine fünfmalige Aufführung erlebten „Eglantine", „Sammelwuth" und „Der Vetter auf Besuch". Bei dem letztgenannten dieser Stücke scheinen sich Gunst von unten und Gunst von oben die Hände gereicht zu haben, so daß der zwischen beiden liegenden Mitte nichts übrig blieb, als bedenklich dazu den Kopf zu schütteln. Zu dreimaliger Aufführung brachten es: „Freien nach Vorschrift", „Die Schule der Verliebten", „Ein geadelter Kaufmann", „Der Kammerdiener", „Er hat Recht" und „Das Konterfei". Nur zweimal wurden gegeben: „Zriny", „Heinrich IV.", „Shakespeare in der Heimath", „Königin Bell", „Sand in die Augen", „Vom Juristentage", „Die Macht der Einbildung", „Der Hauptmann von der Schaarwache", „Gänschen von Buchenau" und „Tannkönig". Die übrigen haben gar keine Wiederholung erfahren.

Die Thätigkeit in Betreff der Reprisen hat in diesem Jahr eine Reduktion um die Hälfte erlitten. Während die Zahl der neueinstudirten Stücke im vorigen Jahre 20 betrug, beträgt sie heuer 10. Inzwischen ist anzuerkennen, daß sich darunter mehrere von Bedeutung befinden. Die Namen der Stücke sind: „Coriolanus" von Shakespeare, „Die Jungfrau von Orleans" von Schiller, „Die Heirath aus Vernunft" nach dem Französischen, „Der Müller und sein Kind" und „Die Schleichhändler", beide von Raupach, „Hotel de Wibourg" von Clauren, „Schwarzer Peter" von Görner, „Die Schwestern von Prag" von Wenzel Müller, „Lohengrin" von R. Wagner und „Euryanthe" von Weber. Es gehörten also 2 der Tragödie, 2 dem Schauspiel, 2 dem Lustspiel, 1 der Posse und 3 der Oper an. Eine Wiederholung ist nur bei den Arbeiten von Clauren, Görner, W. Müller und einem französischen Stücke beliebt worden.

Im Uebrigen hat das Repertoir nur unerhebliche Veränderungen erfahren, die ohne Zweifel mehr in Zufälligkeiten, als in prinzipiellen Rücksichten ihren Grund haben. Es sind im Großen und Ganzen dieselben Werke, wie in den nächstvergangenen Jahren, über die Bühne gegangen, und nur das Maß der ihnen zu Theil gewordenen Gunst gestaltet sich ein wenig anders. Wir ersehen dies am einfachsten aus einer übersichtlichen Zusammenstellung der Zahlen, welche anzeigen, wie oft die namhaftesten oder zumeist begünstigten der Dichter und Komponisten in den drei letzten Theaterjahren zur Aufführung gebracht sind.

Unter den Schriftstellern erlebten Vorstellungen:

	$18^{61}/_{62}$	$18^{62}/_{63}$	$18^{63}/_{64}$
Benedix	10	9	14
Görner	7	8	14
Birch-Pfeiffer	10	8	11
Shakespeare	11	14	10
Goethe	8	10	10
Schiller	17	16	9
Raimund	3	3	7
Schleich	13	8	7
Lessing	5	2	6
Töpfer	—	5	5
Mautner	—	—	5
Holtei	—	—	5
Wilhelmi	5	2	5
Albini	3	3	4
Sheridan	—	—	3
Körner	—	—	3
Molière	4	1	2
Goldoni	—	2	2
Hertz	2	2	2
Iffland	5	1	2
Kotzebue	5	3	2
Bauernfeld	2	2	2
Robert	1	—	2

	$18^{61}/_{62}$	$18^{62}/_{63}$	$18^{63}/_{64}$
Clauren	—	—	2
Laube	1	2	2
Brachvogel	3	2	2
Redwitz	9	4	2
Schmid	4	5	2
Jünger	2	1	2
Köberle	—	—	2
Feldmann	1	1	2
Lang	6	2	2
Baumann	2	2	2
Seidel	—	2	2
Langer	3	-	2
Eltz	2	—	2

Nur eine Vorstellung erlebten in diesem Jahre: Racine, Calderon, Moreto, Cumberland, Halm, Wolff, Bergen, Gutzkow, Freytag, Heyse, Mosenthal, Kobell, Carl und einige Andere von geringerer Bedeutung. Am schlimmsten ist dabei Gutzkow weggekommen, der im vorigen Jahre 5 Mal und im Jahr $18^{61}/_{62}$ 8 Mal über die Bühne ging. Als Dichter, die in den beiden letzten Jahren Berücksichtigung fanden und im heurigen unberücksichtigt blieben, haben wir u. A. zu nennen: Grillparzer, Adolphi, Putlitz, Hackländer, Geibel, Fürbringer, Elsholtz, Christen &c. Die Nennung der zur Aufführung gebrachten Stücke halten wir für überflüssig, da sie im Wesentlichen dieselben geblieben sind.

Noch geringer sind die Veränderungen, welche das Opern-Repertoir erfahren hat, und wir begnügen uns daher mit der Aufzeichnung der im letzten Jahr vorgeführten Komponisten. Nach der Zahl der ihnen zu Theil gewordenen Vorstellungen geordnet waren es folgende: Mozart mit 15, Auber und Meyerbeer mit je 9, Boieldieu mit 8, Weber und Gounod mit je 6, Rossini, Wagner und Krempelsetzer mit je 5, Bellini, Flotow, Donizetti, Maillart mit je 4, Schubert, David, Adam und Perfall mit je 3, Gluck, Mehul, Kreutzer, Lortzing, Nicolai, Halévy, Verdi, W. Müller, Conradi mit je 2, und Beethoven, Marschner, Weigl &c. mit je 1. Bei dem fühlbaren Mangel an Novitäten dürfte jedenfalls eine lebhaftere Thätigkeit in der Wiederaufnahme älterer Opern zu empfehlen sein.

Bedeutende Gastspiele wurden uns dieses Jahr nur in der Oper geboten. Die epochemachendsten waren die von Hrn. Niemann aus Hannover, und Fr. Dustmann aus Wien. Ersterer produzirte sich als Tannhäuser, Lohengrin, Masaniello, Manrico und Joseph in „Joseph in Aegypten". Er erntete in allen enthusiastischen Beifall. Gleiche Anerkennung ward Fr. Dustmann zu Theil, die als Donna Anna, als Agathe, als Valentine, als Anna (in „Hans Heiling"), als Euryanthe, Norma, Rezia und Leonore (in „Fidelio") auftrat. — Außer ihnen gastirten Frl. Deinet (Leonore in „Troubadour", Martha, Königin der Nacht, Donna Anna), Hr. Jansen aus Hamburg (Jäger im „Nachtlager", Figaro im „Barbier von Sevilla"), Hr. Ferenczy (Raoul, Sever, Eleazar, Robert), Hr. Philippi aus Nürnberg (Jäger im „Nachtlager", Figaro im „Barbier", Arnold im „Tell"), und mit besonderem Erfolg Hr. Stolzenberg aus Karlsruhe (Chapelou, Almaviva, George Brown, Tamino, Lyonel, Florestan, Hüon). Flüchtig vorübergehende Erscheinungen waren Frl. Blaschek, Hr. Fischer und Fr. Boggenhuber; von Wirkung Fr. Förster aus Meiningen.

Im recitirenden Drama produzirten sich ein Frl. Röckel aus Weimar (Louise in „Kabale und Liebe", „Präciosa", Polyxena in „Kunst und Natur"), Hr. Tewele aus Graz (in „Anna Lise" und „Goldbauer"), Frl. Brand aus Prag (Jane Eyre, Julia und Klärchen), Hr. Rüthling aus Augsburg (Lord Rochester), und Frl. Brandt aus Bremen (Generalin von Mansfeld, Fürstin in „Anna Lise"). Hr. Tewele und Frl. Brand wurden engagirt.

Andere bemerkenswerthe Personalveränderungen, als die eben genannten, haben nicht stattgefunden. Nur der Anstellung eines besondern Regisseurs in der Person Hrn. Jenke's neben Hrn. Richter müssen wir schließlich noch erwähnen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

18. August — 7. September: „Minna von Barnhelm". — „Der geadelte Kaufmann" (2 Mal). — „Eine vornehme Ehe". „Uriel Acosta". — „Der Störenfried". — „Ein Attaché". — „Die Eine weint, die Andre lacht" und „Er ist nicht eifersüchtig". — „Gleich und Gleich" und „Der Winkelschreiber". — „Der Traum ein Leben". — „Götz von Berlichingen". — „Der Kopist" und „Cato von Eisen". — „Der letzte Brief". „Die Räuber". — „Die Biedermänner". — „Die Kinder des Königs". — „Ein Glas Wasser". — „Die Nibelungen". — „Die deutschen Komödianten". — „Helene". — König Richard der Zweite".

Das Repertoir des Burgtheaters verfolgt, gleich vom Anfang der Saison gerechnet, seinen gewohnten

Gang in reger Mannigfaltigkeit und sorgsamer Vertretung aller theatralischen, wenn auch nicht aller literarisch-dramatischen Richtungen. Bereits haben Stücke von Goethe, Lessing, Schiller und Shakespeare im Fache des Trauer-, Schau- und Lustspiels ihren berechtigten Platz gefunden, desgleichen dieselben Gattungen im modernen Gewande, sowohl deutschen als französischen Ursprungs. Bereits sind auch sämmtliche Mitglieder der Hofbühne in verschiedenen Rollen ihres Repertoirs wieder erschienen und hat das einheimische Publikum wie die Schaar der Gäste, die uns Politik und Handel, Kunst und Wissenschaft während der letzten Wochen zugeführt, reichlich Gelegenheit gehabt, sich an den tüchtigen Einzelleistungen, wie an dem frischen, lebenathmenden Ensemble unseres Burgtheaters zu ergötzen.

Daß im Burgtheater auch die Schattenseiten nicht fehlen, beweist u. A. das Faktum, daß die Neubesetzung der Franziska in „Minna von Barnhelm" noch immer auf sich warten läßt, während man doch sonst mit Neubesetzungen nicht eben kargt. — „Der geadelte Kaufmann" erhält sich in gleich frischer Wirkungskraft auf dem Repertoir, wird aber auch trefflich gespielt. Eben so bewährt sich der „Attaché". Hr. Sonnenthal gibt den Grafen Prachs mit prächtiger Laune, Fr. Gabillon die Baronin Palmer jetzt viel einheitlicher und frischer als im vorigen Jahr, Hr. Beckmann den Gesandten am Anfang jeder Scene sehr gut, leider aber immer nur bis zu dem Moment, wo er unwillkürlich zu sehr an sich denkt und der Charakter vollständig in die spezifische „Beckmann-Laune" aufgeht. Die HH. Förster und Arnsburg liefern köstliche Episoden. Frl. Bognar spielt die Frau des Gesandten mit dem nöthigen Takt und guter Haltung. Das Ameublement vom zweiten Akt an ist äußerst dürftig und schlecht zusammengestellt, der Millionärin Palmer gar nicht würdig. — „Gleich und Gleich" und „Der Winkelschreiber" wurden köstlich dargestellt. Frl. Baudius und Hr. Förster im ersten, die HH. Meixner, La Roche, Arnsburg, Beckmann im zweiten Stücke sind besonders zu nennen. — Im „Kopist" spielt Frl. Baudius die Juliette sehr anmuthig, mit sorgsamer Ausführung der Schlußpointe. Hr. La Roche (Pernet) musterhaft, Hr. Lewinsky (Maxence) auf dem ungewohnten Boden einer liebhaber-ähnlichen Konversationsrolle ganz gut, Hr. Meixner (statt Hrn. Arnsburg als Josef) sehr gut, — die ganze Darstellung im umgekehrten Verhältnisse zu dem dramatischen Werth des Stückes. — Im „Cato" entzückte Hr. Fichtner und belebte Hr. Beckmann das Auditorium. Treffliches Ensemble. — Die „Räuber" fanden wieder Zuspruch und lebendige Theilnahme, die sich vor Allem den HH. Lewinsky und Löwe (Franz Moor und Spiegelberg) zuwendete. Kosinski, der noch immer am Zettel unter den „Libertinern" figurirt, könnte wohl, unbeschadet des Eifers seines jetzigen Darstellers, an Hrn. Hartmann übergehen. — Auch Grillparzer's „Traum ein Leben" fand die lebendigste Theilnahme (Frl. Baudius als Gülnare etwas besser als im vorigen Jahr). — In den „Nibelungen" gab Hr. Wilke den König Gunther. Ueber diese Neubesetzung stehen uns keine näheren Angaben zu Gebote.

Die wichtigste Theater-Begebenheit der vorigen Woche war die Wiederaufnahme des Scribe'schen „Ein Glas Wasser" mit fast total neuer Besetzung. Nur Hr. Gabillon hatte den Bolingbroke behalten; die Herzogin von Marlborough war an Fr. Gabillon, die Königin an Frl. Baudius, Abigail an Frl. Mathes und Masham an Hrn. Hartmann gekommen.

Unter diesen Neubesetzungen ist vorläufig nur die erste als ganz gelungen zu bezeichnen. Fr. Gabillon löste ihre nicht leichte Aufgabe mit Takt und Haltung, ja mit überraschender Sicherheit. Sie vermied glücklich die Klippe der Geziertheit, zu welcher — berühmte Beispiele haben es nur zu deutlich bewiesen — die Rolle der bösen Herzogin so leicht verleitet. Sie hielt dieselbe recht geschickt innerhalb der ihr entsprechenden Grenzen, betonte sorgsam, ohne durch Schärfe und Dehnungen die Harmonie des Konversationstones zu stören, stellte ein abgeschlossenes Bild dar, ohne ein oder das andere Moment einseitig hervorzuheben, und es gelang ihr Rede, Körperhaltung und Geberde so gut in Einklang zu bringen, daß ihre Leistung dadurch etwas Stylvolles erhielt, wie man es bei dem jüngern Schauspielergeschlecht nur selten zu sehen bekommt.

Das Einzige, was bei Fr. Gabillon auffallend wenig Styl verrieth, war das Kostüm, welches in seinen verschiedenen Wandlungen (von der Maria-Stuart-Krause bis zur modernen Ballkrinoline) mit der Rücksicht auf Zeit und Ort ebenso willkürlich umsprang, wie Scribe mit der historischen Charakteristik. Eines entschuldigt aber nicht das Andere.

Nicht so gut wollte dem Frl. Baudius die Rolle der Königin glücken. Eine alberne Königin widerspricht zwar im Allgemeinen weder den Gesetzen der Aesthetik, noch den Erfahrungen der Weltgeschichte, wohl aber im

besonderen Falle der Absicht des Autors. Dieser wollte gewiß mehr eine willensschwache, als eine verstandesbeschränkte Königin zeichnen und eine feinkomische, keine derbe Wirkung damit erreichen. Frl. Baudius charakterisirte mit größter Sorgfalt, sie wird aber gut thun, die ganze Rolle um ein paar Töne feiner und nobler zu nehmen, sonst geräth sie unversehens auf das Gebiet der Posse und erzielt Wirkungen, die ihrer Darstellung kaum zur Ehre gereichen. Es hängt damit zusammen, wenn wir bemerken, daß sich die Königin Masham gegenüber nicht herausfordernd kokett, sondern mädchenhaft schüchtern benehmen soll.

Auch Hrn. Gabillon als Bolingbroke trifft nicht nur der Vorwurf einer auffallend schlechten Aussprache der englischen Wörter, sondern auch der, die Rolle in's Derb-Komische herabgezogen zu haben. Es hat allerdings eine Berechtigung, den leichtblütigen, schuldenbelasteten, witzelnden und schnell kalkulirenden Vicomte, als richtigen Gegensatz zur zeremonienhaften, arglistigen, bedächtig berechnenden Herzogin möglichst frisch und leicht von der Hand zu spielen und demgemäß kam manche ironische Pointe auch vortrefflich zur Geltung. Allein Hr. Gabillon übertrieb nach dieser Richtung hin, indem er mitunter an allzu drastische Wirkungen appellirte, in Mimik und Interjektionen des Guten zu viel that, so daß wir mehrfach, da man von dem Staatsmann ein feines Lächeln des befriedigten Ehrgeizes erwartete, an den unfeinen Ausbruch der kollegialen Schadenfreude des Medizinalrathes im „Opfer der Wissenschaft" erinnert wurden. Auch der Umstand, daß Hr. Gabillon in der Scene mit der Königin auf die Schilderung der Verluste Englands so gar kein ernstes Gewicht legte, ja hier sogar mit dem Texte einigermaßen in Konflikt gerieth, trug nicht wenig dazu bei, der Rolle. und mit Hilfe des Frl. Baudius, einem großen Theile des Stückes den Anstrich des Burlesken zu geben, was jeden Zuschauer, der sich an die erste Besetzung der Scribe'schen Komödie erinnert *), unangenehm berühren mußte.

Frl. Mathes als Abigail schien in ihrer ersten Scene etwas verlegen, ihr Spiel war ängstlich und überladen zugleich, wie man denn in der Angst leicht ein Uebriges thut. Weiterhin ging es glatter: doch muß Frl. Mathes streng darauf bedacht sein, Alles aus ihrem Spiele zu entfernen, was an gemachte Naivetät erinnert.

*) Das Stück war neu am 28 September 1841 Korn spielte den Bollingbroke, Fichtner den Masham, Fr Rettich die Herzogin, Frl. Anschütz (später verehlichte Koberwein) die Königin, Frl Neumann die Abigail

Hr. Hartmann als Masham war ein schmucker Offizier. Sein Spiel kann zwar die Anfängerschaft nicht verläugnen, allein er hat gute Anlagen und ist nicht verbildet, bedarf daher hauptsächlich der Uebung und des Anschauens guter Muster, wie er sie hier findet. Seine Haltung ist schon minder steif, seine Rede deutlicher als im vorigen Winter.

Noch sei der sorgsamen Darstellung des Marquis de Torcy durch Hrn. Herzfeld gedacht und der Direktion schließlich eine größere Aufmerksamkeit und Korrektheit in der Kostüm-Anordnung, namentlich in der der Damen dringend anempfohlen.

Am 5. sahen wir nach langer Zeit wieder einmal die „Deutschen Komödianten" an uns vorüberwandern, Es wurde, trotz fühlbarer Heiserkeit des Hrn. Sonnenthal, und trotz mehrfacher Textunsicherheiten, im Ganzen mit hinreißender Lebendigkeit, im Einzelnen besonders von den HH. Sonnenthal, Fichtner, La Roche, Lewinsky, Beckmann und von den Damen Wolter, Bognar und Haizinger trefflich gespielt.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

„Jocosus", 114 alte und neue Scherzlieder. — **„Bachus"**, 60 Rundgesänge und Trinklieder bei Tafelfreuden. — **„Gambrinus"**, 67 alte und neue Bierlieder, gesammelt und mit Pianoforte-Begleitung herausgegeben von F. L. Schubert. Leipzig. Verlag von C. Wengler.

Φ—. Die erste dieser Sammlungen ist die verdienstlichere. Sie enthält viele heitere und komische Gedichte, und viele hübsche und charakteristische Volkslieder. Die Musik ist im Allgemeinen den Textworten gut angepaßt und mancher lustige Vers erhält durch den Kontrast mit einer melancholischen oder pathetischen Melodie eine unwiderstehlich komische Wirkung. Dieser „Jocosus" ist heiteren Familienkreisen auf dem Lande oder in kleinen Provinzstädten für lange Winterabende, besonders zu empfehlen. — Die Sammlung „Bachus" beweist, daß der Deutsche doch eigentlich kein Weintrinker ist. Unter diesen 60 Trinkliedern würde man kein halbes Dutzend finden, bei welchen Vers oder Melodie empfehlenswerth wären. — Dem „Gambrinus" ist es schon besser ergangen, und Dichter, Komponist, wie Herausgeber haben offenbar mehr Begeisterung im Bier als im Wein geschöpft. Hier begegnen wir manchem heitern oder launigen Trinkliede, welches in fröhlicher Gesellschaft beim Glase Bier seine Wirkung nicht verfehlen dürfte.

Alle die Lieder dieser drei Sammlungen sind kurz (selten über 16 Takte), einfach und sehr leicht; dabei sind sie in jener bequemen Mittellage gesetzt, wo sie jeder Stimmgattung zugänglich sind. Die Begleitung ist selbst sehr schwachen Klavier-Dilettanten zugänglich, und da die Oberstimme stets dem Gesange folgt, so bietet auch dieser selbst für solche, die nicht eigentlich Musik treiben, aber ein halbwegs gutes Gehör haben, keine Schwierigkeit. Schade, daß der Herausgeber nicht, in so weit es bekannt ist, die Namen der Komponisten (bei seinen eigenen Kompositionen hat er es nie versäumt) oder die übliche Benennung des Liedes und seinen Ursprung angegeben hat. So befinden sich darunter ohne jede Angabe mehrere alte französische Lieder, eine bekannte Ukrain'sche Volksweise, die Barcarola aus Donizzetti's „Elisir d'amore" u. s. w.

Wahrhaft verunstaltet sind aber diese sonst hübsch ausgestatteten Sammlungen durch eine Unzahl musikalischer Druckfehler. Und zwar sind es meist solche grobe Fehler, die selbst dem Laien gleich in's Auge fallen. Es zeugt dies von einer unverantwortlichen Unachtsamkeit und Fahrlässigkeit seitens der HH. Herausgeber und Verleger.

„Der Gesangskomiker". Ausgewählte Couplets, Einlagen, Quodlibets mit Melodien und Pianoforte-Begleitung, herausgegeben von K. W. Leipold u. A. 1. bis 11. Band. Zweite Auflage. Leipzig, Verlag von E. Wengler.

Diese Sammlung, welche wahrscheinlich fortgesetzt wird, enthält so ziemlich Alles, was in diesem Genre einigen Erfolg auf der Bühne gehabt hat. Gastirenden Komikern oder solchen, die bei kleineren Provinztheatern engagirt sind, kann sie von großem Nutzen sein, weil sie nicht nur die Texte der Gesänge, die immer leicht zu bekommen sind, sondern auch die Melodie und die Begleitung enthält. Die Bändchen sind im Taschenformat, kosten nur 10 Ngr., und enthalten jedes wenigstens zwanzig Nummern. In den Bändchen 3, 4, 5, 7 fehlt an vielen Liedern die Klavierbegleitung. Bei vielen Liedern ist der Name des Stückes, für welches es geschrieben wurde, gar nicht angegeben; bei manchen ist die Angabe unrichtig. Die Namen der Komponisten und Verfasser fehlen beinahe durchgehends. Der eigentliche Begriff des geistigen Eigenthums hat sich in Deutschland noch nicht Bahn gebrochen.

„Aufmunterung zum Gesang". Leichte Lieder mit Klavierbegleitung für die Jugend von Kaspar Dohmann. Zweite Auflage. Leipzig, Verlag von E. Wengler.

Wir empfehlen diese Sammlung allen Erziehungs-Instituts-Vorstehern und Lehrern auf das dringendste. Wenn man Gelegenheit gehabt hat, in hiesigen „Bildungs-Anstalten" Knaben und Mädchen sich mit romantischen Schubert- und Schumann-Liedern, oder mit hypersentimentalem Gumpert-Kücken'schen Gesummse abplagen zu sehen, dessen Texte sie meistens nicht einmal verstehen, und welche sie (mindestens was die erstbezeichneten anbelangt) auch musikalisch weder zu begreifen noch wiederzugeben im Stande sind, so muß man jede solche Sammlung von leichten, aber doch gefälligen und anregenden Liedern für die Jugend willkommen heißen.

„Zwölf Jugendlieder", für Sopran und Alt, drei und vierstimmig von Wilhelm Baumgartner. Op. 13. Zürich, Gebrüder Hug. Leipzig, F. Vollmar.

Dieses Heftchen eignet sich besonders für Schulen und Pensionate. Die Texte sind gut gewählt und besonders unter den vierstimmigen Liedern sind einige, welche gut vorgetragen eine recht hübsche Wirkung machen dürften.

Kleine Chronik.

Ueber die Tonkünstler-Versammlung der „neudeutschen Schule" in Karlsruhe, welche wir unsern Lesern bereits angezeigt haben, begegnen wir in der „Süddeutschen Zeitschrift für Theater und Musik" einer Stimme, welcher, obwohl dem „konservativen" Lager angehörig, selbst die eingefleischtesten Jünger dieser Schule nicht den Vorwurf der Parteilichkeit werden machen können, und deren Inhalt wir daher unsern Lesern mit um so mehr Fug und Recht als einen Beitrag zur Beurtheilung obgenannter Versammlung mittheilen können. „Den Zweck des allgemeinen deutschen Musikvereins anlangend, meint der Referent, dürfte seinen Stiftern anfänglich ein anderes Ziel vorgeschwebt haben, als sie bisher erreicht haben. Die Leiter des Vereines selbst seien von ihrer ursprünglichen Idee, „Förderung der Künstler", abgekommen und beschränkten sich jetzt darauf, neuen Zuwachs für ihn zu rekrutiren, was, weil es nun in den Reihen der Konservativen geschehen müsse, entweder zur Auflösung des Vereines, oder zu genauer Einhaltung des ursprünglichen Programms, d. i. zur unparteiischen Respektirung aller Richtungen führen müsse. Dazu aber, fährt der Artikel fort, müßte der Verein aus den bestehenden Hauptparteien ein Kollegium von kompetenten Kunstrichtern für die Wahl der vorzuführenden Tonstücke zusammensetzen, damit wahren Talenten die Garantie geboten würde, daß das Gute jeder Richtung anerkannt und unterstützt wird. Uebrigens wird als Entschuldigung für die bisherige ausschließliche Berücksichtigung der eigenen Partei angeführt, daß Männer wie Brahms, Robert Franz, Max Bruch u. A. dem Verein nicht beigetreten seien. Es wird hierauf zu den bedeutendsten Komponisten übergegangen, von welchen Werke in den Konzerten aufgeführt wurden. Am bedeutendsten war Lißt vertreten, obwohl gerade dieser dem Referenten zu eigenartig, zu „abnorm" scheint, um einer Schule eingereiht werden, oder eine begründen zu können, ihn nachzuahmen sei noch enormer und verkehrter, als bei der neunten Symphonie anzufangen. Das Schlußurtheil über ihn lassen wir wörtlich folgen: „So sehr wir uns von seinen poetischen Intentionen ergreifen, von seiner stets pikanten Instrumentirung, seiner oft auf der Spitze der Möglichkeit stehenden Melodien fesseln und von seiner fast überraffinirten Melodik hinreißen ließen, so können wir uns doch immer noch nicht bequemen, in seiner Schreibweise etwas Anderes als eine gefährliche Abirrung vom Wege der Wahrheit und des Lebens zu sehen, die er nach seinen Maximen wohl verfechten mag, die jedem Andern aber ein „noli me tangere!" zuruft".

Das Programm seiner aufgeführten Stücke ist unsern Lesern bereits bekannt. Seinen „Mephistowalzer" nennt Referent in Gedanken und Ausführung ein „Riesenwerk, worin uns das ganze Blendwerk der Hölle mit sinnlichem Zauber umstricken will". Merkwürdig äußert sich die „Badener Landeszeitung" über dieses Stück. „Der zweite Theil des Konzerts eröffnete mit Lißt's „Mephistowalzer", einer wahren Blocksbergnacht, in der die höllischen Elemente losgelassen sind und sich untereinander balgen!!". — Die einseitige, quantitative Bevorzugung dieses Meisters scheint eine wohlberechnete gewesen zu sein. Von den übrigen gehörten Werken werden mit Lob hervorgehoben: H. v. Bülow's Ballade: „Des Sängers Fluch", welches sich an den „Tannhäuser" anlehnt, Abert's Symphonie „Kolumbus", vermöge ihrer echt musikalischen Frische und glänzender Orchestrirung die Palme des ersten Abends, und Vollsmann's Cellokonzert. Diesen werden die Namen Kiel, Naumann und Franz Bendel angereiht. Ueber des Verstorbenen Julius Reubke Klaviersonate heißt es: „Das Werk macht den traurigen Eindruck, als wollte sich ein ehedem gescheidter und vielleicht talentvoller Mensch vergeblich des Irrsinns erwehren". — Von Virtuosen wirkten bei den Konzerten mit: die HH. Remenyi und Kämpel für Violine, D. Pogger für Violoncell, Fr. Alide Topp und die HH. Rötscher, Bendel, Reubke, Pflughaupt für Klavier. — Bekanntlich waren in das Versammlungsprogramm auch Besprechungen zu Vereinszwecken und wissenschaftliche Vorträge aufgenommen, von welch letzteren aber bloß Professor Eckardt's Vortrag über „Die Zukunft der Musik und deren Aufgaben" wirklich stattfand. Die übrigen mußten wegen Zeitmangels ausfallen.

Lokales.

Die „Neue freie Presse" brachte in ihrem Abendblatt vom 3. d. M. eine „Theater-Zeitung" und verspricht einen ähnlichen Beitrag vorläufig für jeden Samstag. Der Redakteur dieser Theaterbeilage — Junius novus — sagt von sich selbst, er sei „kein Schriftsteller vom Fach, aber ein Mann, der das Theater liebt und zu kennen glaubt, der speziell seit fast 30 Jahren ein Stammgast fast aller Wiener Theater ist, der auf seinen jährlichen Reisen viele auswärtige Bühnen gesehen, der mit den bedeutendsten schriftstellerischen und künstlerischen Persönlichkeiten Umgang gepflogen und so manchen Blick hinter die Koulissen gethan". Das wäre denn ganz erfreulich, insoferne es in den Reihen unserer Theater- und Musikkritiker gerade an Solchen fehlt, die seit mehr als ein paar Jahren das Theater oder den Konzertsaal besuchen und deren Gedächtniß weiter reicht, als etwa bis zu den Novitäten vom vorigen Jahr. Bewährt sich der Junius novus als ein kundiger Theaterveteran, so soll er uns willkommen sein. Seine Ansichten scheinen, nach der ersten Probe zu urtheilen, im Wesentlichen vernünftig und praktisch. Das dick aufgetragene Selbstlob ist natürlich als Selbstironie zu nehmen, während die Versicherung, es solle die „ernste" Kritik „auch ferner, wie das des Landes Sitte, im vornehmen Hauptblatte abgethan werden", entschieden als ironischer Seitenhieb zu gelten hat. „Abgethan" wird die Kritik allerdings in den Feuilletons unserer politischen Blätter, -- aber von „ernster, eingehender" Behandlung ist durchschnittlich keine Rede. Wir müssen somit gerade von dem praktischen Ironiker den Ernst und die Liebe zur Sache beanspruchen, sonst müßten wir ihn ohne weiteres auch zu der langhaarig-brillenbedeckten Race zählen.

G. **In der Josefstadt** veranlaßte der weltbekannte Blondin eine Gelegenheitsposse von Th. Flamm: „Der falsche Blondin" genannt, deren ganze Pointe darin bestand, den um diese Bühne ohnehin vielverdienten Jungwirth auch noch leibhaftig auf dem Seile tanzen zu lassen. Alles übrige ein dreiaktiges nach Berg'scher Schablone fabrizirtes Nichts. Erster Akt: Entleerung einer Witzbüchse, zweiter Akt: Balgerei, für die Nerven der Galerie berechnet, dritter Akt: Hr. Jungwirth tanzt auf dem Seil, der gute Fritz kriegt die Grethe und der böse Dietrich fällt durch. Moral auf den Kopf gestellt. Um auch etwas wirklich Gefälliges drin zu haben, wurde ein altes Kouplet ausgeborgt, das seine Zugkraft schon seit fast zwei Jahrzehnten bewährt hat. Der laute Applaus, der besonders von den Galerien erdröhnte, gehörte von Rechtswegen den HH. Herburger, Jungwirth und Weiß, welche mit beneidenswerther Aufopferung fast ganz allein die Kosten der Unterhaltung trugen. Die neue Soubrette Frl. Kriz dürfte eine ganz passende Akquisition sein.

Im Carltheater ist diese Woche die Wiederaufnahme der „Tannhäuser-Parodie" an der Tagesordnung gewesen. Hr. Matras hatte als Landgraf ein weiteres Stück aus der Nestroy'schen Erbschaft angetreten. Zugleich hat Frl. Kraft als Elisabeth, noch unter dem vorläufigen Titel einer Gastin, ihre hiesige Wirksamkeit begonnen. In dem Schwank „Geheirathet" debütirte auch Hr. Henrion als neuengagirtes Mitglied.

Das erste niederösterreichische Sängerfest ist vorigen Sonntag zu Wiener-Neustadt abgehalten worden. Es waren 45 Vereine mit 1600 Sängern vertreten. Der musikalische Erfolg soll theilweise ein sehr günstiger gewesen sein, die ländlichen Genüsse wurden durch die schlechte Witterung gestört.

Karl Fichtner's Abschied von der Bühne wird nunmehr bestimmt zu Anfang Februar 1865 stattfinden. Vom Februar 1825 datirt nämlich sein Engagement an der Burg, wo er indessen schon am 5., 9 und 12. August 1824 zum ersten Male aufgetreten war.

Novitäten bringen heute, wenn nicht noch eine Abänderung erfolgt, das Burgtheater und das Carltheater, Ersteres Mosenthal's „Deborah", Letzteres eine neue Operette „Schubert", Musik mit Melodien des Titelhelden von Suppé zusammengestellt, und ein Lustspiel von Anna Löhn „Rechter und linker Flügel". — In der Josefstadt gastirt seit gestern der Tänzer Edström vom Stockholmer Hoftheater.

Briefkasten der Redaktion. 3. — 9. September: P in München: Das Eine benützt, das Andere für nächstes Mal. — F und P in Prag: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 38. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 17. September. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Aus den Anfängen der Oper.

1659—1660.

I.

Von **Ernst Pasqué.**

Es sind uns wenige Proben von deutschen musikalischen Darstellungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts erhalten, von balletartigen Komödien mit Musik und Gesang, die den Uebergang von den alten „Inventionen" zu den ersten wirklichen deutschen Opern bildeten. Es veranlaßt dies eine Lücke in der Geschichte der deutschen Oper, die indessen durch Forschungen auf dem Gebiete der lokalen Kunstgeschichte in den verschiedenen fürstlichen Archiven ausgefüllt werden kann.

Zwei solcher Proben, kleine Beiträge zur Kunstgeschichte jener Zeit, vermag uns das künstlerische Leben und Treiben am damaligen Hofe zu Weimar zu geben. Die eine derselben zeigt uns eine Darstellung in der Form der alten „Inventionen", doch ohne Tanz und nur durch Deklamation und Gesang vorgeführt, die andere eine Komödie mit Musik, Arien und Chören untermischt; beide datiren aus den ersten Jahren nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges. Die zuerst erwähnte Darstellung hatte den Herzog Wilhelm IV. selbst zum Verfasser, der Autor der andern ist unbekannt.

Daß Herzog Wilhelm IV. von Weimar sich viel mit Künsten und Wissenschaften, besonders mit Musik und deutscher Literatur befaßte, ist bekannt. Mitgründer der ältesten deutschen Sprachgesellschaft, des „Palmenordens" (1617), ward er 1651 unter seinem Beinamen „der Schmackhafte" deren zweites Oberhaupt und blieb es bis an seinen 1662 erfolgten Tod. Georg Neumark, der Sekretär und Geschichtschreiber der „fruchtbringenden Gesellschaft" sagt von ihm in seinem „Neu sprossenden Palmenbaum" (1668): „Der Schmackhafte hat unterschiedliche geistliche Lieder gemacht, so dieser Orten (in weimarischen Landen) wohlbekannt, insonderheit den kurzen Friedensgesang „Gott, der Friede hat gegeben" rc. Ferner ist das bekannte Lied „Ach Jesus Christ, dich zu uns wend'" von ihm. Er dichtete es 1638 und mit einem Tonsatz von ihm versehen, erschien es gedruckt zur Zeit der Einweihung der neuen, von ihm der „Weg zur Himmelsburg" benannten Schloßkirche, die 1658 am 28. Mai, als an seinem Namenstage, stattfand. Dieser Tag, fortan der „Wilhelmstag" geheißen, wurde von nun an besonders festlich begangen, vom Hofe sowohl, wie von der Kirche und der Schule. Der Herzog hatte ihn durch eine Stiftung bedacht, wonach jährlich 100 Gulden an Kirche und Schule und ihre Angehörigen ausgezahlt, sodann auch die Armen mit Brod, Korn und Geld beschenkt werden sollten.

An diesem Tage, in dem nun folgenden Jahr 1659 fand die erste der oben berührten musikalischen Darstellungen statt. Sie war eigentlich bestimmt gewesen, den Geburtstag des Herzogs (den 11. April) mit zu verherrlichen, doch „eingefallener Hindernisse" wegen auf den 28. Mai, den Namenstag, verschoben worden. Sie fußte auf den althergebrachten Formen der „Invention", doch schloß sie den Tanz schon vollständig aus und neigte sich merklich der Opernform zu. Die Vorstellung führte den Titel: „Aufzug der Stern-Göttin Urania mit ihrem gantzen Himmels-Heer",

und war ausdrücklich als von des Herzogs „eigener fürstlicher Erfindung" hingestellt. Die Musik dazu hatte der damalige fürstliche Kapellmeister Adam Drese, ein seiner Zeit wohlrenommirter Musiker und Komponist, gesetzt und aufgeführt, „gezeiget und vorstellig gemachet" wurde sie von den Mitgliedern der Hofkapelle, den „gesammten Kapellverwandten".

Die auftretenden, redenden und singenden Personen waren:

„Astrea, die Göttin des Gestirns.
Astronomia, die Sternlehre.
Saturnus und zwey Kinder.
Mars und Venus.
Mercurius und Jupiter.
Sol und Luna.
Die freyen Künste.
Jehova.
Chor der Landeskinder und Unterthanen.
Chor der Planeten".

Aller Wahrscheinlichkeit nach hielten diese Figuren mit ihrem zahlreichen Gefolge und in ihren gewiß phantastischen Trachten vorab einen Umzug durch den großen sogenannten „Schall-Saal" der neuen, 1653 vom Herzog vollendeten Wilhelmsburg, den wohl eine große und glänzende Gesellschaft fürstlicher und adeliger Personen füllte. Hierauf begann die Darstellung, deren Inhalt etwa folgender war:

Zuerst erschien Astrea als Prologus und entschuldigte sich, daß der Aufzug aus „sonderbaren Ursachen" bis zum Namenstage verschoben worden. Dann rief sie den Sternen zu, sich zu rüsten und sich wiederum in „solche Häuser" zu verfügen, denen „lauter Segen, Fried und Ruh, Ehr und Ruhm versprochen worden". In ähnlicher Weise drückt sich hierauf die Astronomia aus. Nun erscheint Saturn mit zwei Kindern und geberdet sich sehr grimmig, worauf die Kinder ihn zu dreienmalen unterbrechen, singend:

„O weh, ach schone doch mir armen Kinde,
Ach, ach, verfahre doch nicht so geschwinde".

Saturn läßt sich jedoch weder durch diese schönen Verse, noch durch den Gesang von seinen Zerstörungsgelüsten abbringen. Endlich, sich besinnend, nimmt er jedoch Vernunft an und beschließt sich zu fügen, dem hohen festlichen Tage zu Ehren. Ebenso wird Mars, der nur Lust empfindet, wenn „Menschen-Blut wie Wasser-Ströhme" fließt, von der Venus bezähmt, worauf der Chorus der Landeskinder und Unterthanen dankend den Fürsten preisen und Phoebus anrufen, den Tag mit seinem „Freuden-Licht" zu „bemahlen". Hierauf erscheint, von Mercurius eingeführt, der Sonnengott, wobei die „Maschinen" ihre Künste zeigten. Der Sonne folgt Luna und beide bringen, abwechselnd mit den Chören, ihre Wünsche dar. Nun nahen Jupiter und die „freyen Künste" mit ihren Gaben, zuletzt erscheint sogar Jehova, worauf die Darstellung schließt, indem die Planeten „ufm Theatro" singen:

„Herr, Herr, Du bist würdig zu nehmen Preis, Ehre und Krafft.
Chorus: Amen.
Lob und Ehre, Ehre und Weisheit sei Dir unserm Gott.
Chorus: Amen.
Krafft und Stärke sey unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Chorus: Amen".

Obige drei Sätze wurden mit kleinen Varianten siebenmal vorgetragen, wahrscheinlich jedesmal von einem der sieben Planeten, worauf am Schluße alle „Uffwartenden" mit in das letzte „Amen" einstimmten und womit die ganze Darstellung zu Ende war.

Es muß vor allen Dingen auffallen, daß Herzog Wilhelm als „Erfinder" dieses „Aufzugs" genannt wird, welcher, wenn auch vor allen Dingen dem höchsten Herrn der Welt Lob und Dank zollend, doch hauptsächlich dazu bestimmt war, ihm, dem Fürsten, an seinem Namenstage etwas Angenehmes, Schmeichelhaftes zu sagen. Es kann diese Autorschaft wohl nicht anders gemeint sein, als daß der Herzog die Grundlage der Handlung, die Personen und ihr Gebahren und dann die Reihenfolge der Auftritte angab und feststellte, vielleicht auch Einzelnes ausführte, alles Uebrige aber einem poetischen Talente des Hofes übertrug. Georg Neumark, als Gelegenheitsdichter wohl bekannt, weilte damals am Weimarer Hofe. Er könnte wohl derjenige gewesen sein, welcher die Gedanken des Herzogs in „zierliche Reime" brachte und die „glückwünschenden" Verse hinzudichtete. Doch ist dies auch wieder zweifelhaft. Neumark, der in seinen Schriften gerne, nur zu gerne von sich und seinen Werken spricht, erwähnt dieses Aufzugs an keiner Stelle des „Neusproßenden Palmenbaums", worinnen er seine abgefaßten Poesien sehr genau aufzählt, sogar eine derartige Arbeit, die „Vorstellung eines weisen und tapfern Regenten", welche er zu Ehren des Herzogs 1662 verfaßte, wohl zehnmal anführt, ausführlich bespricht und schließlich noch im Auszug mittheilt.

Von der Musik dieser eigenthümlichen Darstellung ist uns nichts aufbewahrt geblieben. Adam Drese wird in der Komposition zu Ehren seines fürstlichen Herrn und Gönners sicher sein ganzes Wissen und Können niedergelegt, auch gewiß nicht versäumt haben, sich in der neuen Erfindung des Italieners, im „Stylo recitativo" zu versuchen. Auch „Arien" in italienischer Weise", im Genre Carissimi's, wird die Darstellung wohl schon gebracht haben. Als sicher darf aber angenommen werden, daß der Schluß des Werkes, das siebenstimmige „Amen", ein Meisterstück des damaligen komplizirten und überkünstlichen Tonsatzes gewesen sein muß.

Das Ganze, als dramatisches Erzeugniß höchst unbeholfen und unbedeutend, vermag uns indessen den Uebergang der „Invention", jener alten höfischen Lustbarkeit, zur Oper zu vergegenwärtigen. Es war ein Versuch, irgend eine Art von Handlung, ohne die bis dahin übliche Beihilfe des Tanzes, nur durch Deklamation, doch hauptsächlich durch Musik und Gesang vorzuführen, welches allerwärts auftauchendes Bestreben ein Jahrzehnt später in der „Oper", so viel nämlich als nach damaligen Kräften möglich, gelöst erscheint.

Ist der fünfte Akt im „Kaufmann von Venedig" im Organismus dieses Kunstwerks begründet?

Von H. Th. Rötscher.

Wer den Werth eines Dramas oder eines Aktes nur nach dem Maße mißt, in welchem sich darin eine äußere Handlung entwickelt und überhaupt ein Fortschritt der Handlung darstellt, der wird auch den fünften Akt des „Kaufmann von Venedig" für ziemlich überflüssig erklären; denn die Handlung selbst schreitet darin so gut wie gar nicht fort, und durch das Ausscheiden des Shylock am Schluß des vierten Aktes scheint auch das Interesse am Schluße desselben aufgehoben. Daher haben auch viele Bühnen, besonders wenn sich ein bedeutender Gast als Shylock zeigte, das Stück mit dem vierten Akte geschlossen und den fünften ganz ausfallen lassen. Ehe man sich aber entschließt in einem Shakespeare'schen Drama einen Akt für überflüssig zu erklären, fordert es doch die Pietät gegen den großen Dichter, zu untersuchen, ob derselbe nicht in dem ganzen Kunstwerk begründet ist.

Der vierte Akt hatte geendet mit der Vernichtung des Shylock. Der Vertreter des starren Buchstabens war durch die geistreiche Porzia wiederum durch den Buchstaben vernichtet worden. Der Buchstabe also hatte den Buchstaben getödtet, und damit den Geist lebendig gemacht. Aber die Anlage des ganzen Werkes, seine künstlerische Komposition hatte in uns von Anbeginn die Meinung entwickelt, daß das Drama sich heiter und befriedigend vor uns abschließen werde. Die gründlichste Gewähr dafür war durch die Gestalt der Porzia selbst gegeben. Durch diese von Geist und Humor sprudelnde Persönlichkeit hatten wir die Anschauung gewonnen, daß sich Alles in dem Werke in reinste Harmonie auflösen würde. So tragisch auch für einen Augenblick sich die Katastrophe, welcher Antonio zu erliegen droht, vor uns aufthut, das ganze Drama hindurch, namentlich aber durch die Erfindung der Porzia, hatte sich uns die Ueberzeugung von dem friedlichen heiteren Abschlusse des Dramas aufgedrungen. Die ganze Persönlichkeit der Porzia weiset auf einen endlichen, in sich befriedigenden Abschluß hin und diesen Abschluß bringt uns eben der fünfte Akt.

Die künstlerische Bedeutung des fünften Aktes ist also die, daß in ihm alle Dissonanzen völlig verklingen und nur die Töne jener Harmonie an unser Ohr dringen. Der Akt kann allerdings, seiner Natur nach, nur kurz sein, da die äußere Handlung in ihm sehr zurück tritt und er wesentlich nur durch die Intention des Dichters bedingt ist, uns mit der befriedigendsten und heitersten Stimmung zu entlassen. Nur Barbarei kann aber den fünften Akt des Schauspiels für überflüssig erklären. Man darf es wohl als eine Schmach selbst bedeutender Bühnen bezeichnen, wenn sie von der Vorstellung ausgehen, daß mit Shylock's Verschwinden das Interesse an dem Kunstwerk erloschen sei. Einem Genius wie Shakespeare gegenüber sollte man doch billig zunächst am eignen vorschnellen Urtheil zweifeln und sich gründlich fragen, was der Dichter in jedem Falle für Intentionen erfüllt habe. Dadurch wird man sich immer am sichersten vor einem Unrecht gegen den großen Meister schützen.

„Deborah" in England.

l. — Mosenthal's „Deborah" ist seit Jahrzehnten auf dem Repertoir der deutschen Bühnen, aber niemals hat dieses „Volksschauspiel" entfernt Triumphe bei uns erlebt, wie in neuerer Zeit auf dem New-Adelphi-Theater zu London, wo nach dem Berichte in Nr. 36 d. Bl. 220 Vorstellungen Tag auf Tag erfolgten, ohne daß der Ausverkauf des Hauses sich merklich gemindert hätte; und es ist wohl der Mühe werth, nach den Ursachen eines so außerordentlichen Erfolges zu fragen, der gegen das ästhetische Urtheil des Vaterlandes des Dichters gleichsam zu protestiren scheint.

Mit den dortigen Veränderungen des Stückes nur aus dem angeführten Berichte bekannt, vermag ich sie nicht in den Kreis dieser Betrachtung zu ziehen, setze jedoch, mit einigem Rechte, wie ich glaube, voraus, daß sie auf den Erfolg nur einen unwesentlichen Einfluß geübt haben.

Wir dürfen gewiß nicht erwarten, daß ein englisches Publikum für den Grundfehler in der Anlage des Stückes, für die Inkongruenz nämlich von Sprache und Denkart, insbesondere bei der Figur des Josef, mit dem Gesichtskreise und der Bildung steiermärkischer Bauern vor achtzig Jahren, einen feineren Sinn zeigen werde, als ein deutsches Publikum, sondern eher das Gegentheil; und volksthümliche Anklänge des Dialogs helfen allerdings diesen Zwiespalt verdecken. Noch mehr dürfen wir Aehnliches von dem ungenügend behandelten Knotenpunkt der Entwicklung, von der scheinbaren Geldannahme Deborah's voraussetzen, da hier schon ein näher aufzuzeigender Parteigeist helfend einzugreifen bereit scheint. Das Schicksal für die Welt dieses Dramas entwickelt sich nämlich aus einem Mißverständnisse, und für die ethische Begründung dieses Mißverständnisses, dieses Zufalls, von der in der That der Werth des ganzen Dramas abhängt, wendet der Dichter die höchste Kunst des scenischen Baues auf, ohne jedoch mehr als eine äußerliche Verdeckung der inneren Unmöglichkeit erlangen zu können. Denn, ist es schon als Sophisma zu betrachten, daß Deborah's Gemüth, theils aus Stolz, theils aus Gewissensbiß über das Verlassen von Elendsgenossen, den Augenblick, der alle höchste und tiefste Kraft der Rettung in ihm aufruft, vorübergehen lassen wird ohne Aufklärung, ohne Betheuerung und Schwur ihrer Unschuld, ohne mit leidenschaftlicher Entschiedenheit Beweise für die Verläumdung zu fordern: so erscheint vollends die plötzliche, innerhalb einer Stunde eingetretene Wendung in Josef's Seele unmöglich, die für so natürlich ausgegeben wird. Josef hat, wie es bei seiner Liebe nicht anders sein kann, das wirklich edle und hohe Herz Deborah's so wohl begriffen, daß der bloße Gedanke, ihr Geld anzubieten, in ihm zur sittlichen Empörung wird — und dieses Gefühl von der edlen Natur eines Menschen, diese instinktive, doch eben darum nur zäher und tiefer haftende Erkenntniß eines Menschenwerthes, ohne innere Ursache verlieren von einem Augenblick zum andern, ist unmöglich, wo es nicht Verrath ist; Josef mußte also nach der Zurückkunft des Schulmeisters noch so viel wenigstens von seiner früheren sittlichen Empörung übrig haben, um — zu zweifeln! d. h. um den Boten oder den Schulmeister selbst auszuforschen, d. h. um zu erfahren, daß nicht Deborah, sondern die andere Jüdin — ein für ihn außerordentlich nahe liegender Gedanke — das Geld angenommen habe! Und dies Alles um so mehr, als selbst ein mäßiger Verstand und selbst ein Gemüth, das den plötzlichen Wechsel poetischer glühender Liebe (wie Josef sie erfahren hatte), mit berechnender Geldgier glaublich fände, doch wohl begreift, wie des Sohnes, des reichen Erben Besitz, der feierlich auf diese Nacht vor Gottes Auge zugesagt war, der Jüdin noch lockender erscheinen mußte, als das Wegegeld, mit dem sie jenen Besitz von vornherein zurückwies. Und hiebei eben beginnt nun, da der Mensch, in der Dramenleitung des Dichters wie in der Weltleitung Gottes, nur allzuschnell nach dem Erfolg urtheilt, eine durch den Erfolg der Thaten hervorgebrachte Parteinahme einzugreifen, die ein willkürliches, wohl künstliches, aber weniger künstlerisches Werk unseres Dichters ist. Die innere Schuld dieser Augenblicke mußte für Josef Früchte des Bösen zeitigen: aber siehe da, diese Früchte fallen sämmtlich der unterdrückten Jüdin zu, und neugeboren aus der Sünde bringt Josef seinerseits nur Früchte des Heils und des Segens hervor. Der Gott des Schicksals in diesem Lebensbilde ist ein christlicher Parteigott — und eben dies scheint zuverlässig der geheime Reiz und der Grund unersättlichen Entzückens für das englische Publikum von New-Adelphi.

Die Schuld der Christen des Stückes verschwindet entweder unter dem Scheine des einwirkenden Zufalls, der väterlichen Sitte und Gewohnheit u. dgl. m., oder das Böse, das ihnen doch daraus entsteht, ist kein Böses, sondern Drohung nur, etwas Angst und vorübergehender Schrecken. Die moralische Tödtung Deborah's durch Josef — oder wie es der Dichter darstellt, durch üblen Zufall — wird für sie selber zu einem unrettbaren Bruche

und Elend des Herzens, erwirbt aber für Josef Glück: eine gute treue Frau, des Vaters Segen, die Fleischtöpfe Aegyptens. Bei all ihrem Sündigen haben die Christen Glück, Gott segnet sie, und in diesem Glücke finden sie Zeit, ihr böses Gewissen, — als Furcht vor Unglück und dergleichen redend — bequem auf sich wirken und Früchte der Reinigung tragen zu lassen. Von ehrenvoller Reue, richtiger Selbsterkenntniß, edelmüthigem Wiedergutmachen, christlicher Demuth und Wohlthätigkeit fließen die Christen im vierten Akt über — wer wäre nicht erbaut davon? Die arme Jüdin jedoch, die ja nichts that, als nach unendlichem Haß-Erdulden ein Mal ideal, mit übervoll leidenschaftlichem Herzen lieben — sie erhält nirgend Frist, um Reue und Besserung im Nachdenken unter der heilenden Hand des Glückes zu gewinnen, sondern große Folgen aus kleinen Vergehen erfassen sie im Augenblick selbst und schleudern sie in den Abgrund des Elendes. Die Leidenschaft der Liebe, mit der sie Josef gleichsam verführt hatte, wird in diesem zu einer Art unheimlichen Gefühls — das freilich weit eher in dem inneren Konflikte Josefs zwischen Herz und häuslicher Pflicht seinen natürlichen Grund hat — und dies Gefühl wird die Brücke zu Josefs schuldvoller Flucht. Deborah hat ferner um Josefs willen die jüdische Familie verlassen und sofort, da sie am Gitter des Bauernhofes bezüchtigt wird, feil zu sein, schlägt dieses Bewußtsein, in dem rechten zum Reden geschaffenen Moment, ihr Gewissen mit Schuld, ihren Mund mit Schweigen; und sofort wird sie, durch herzloses Geldhinwerfen Josef's nicht etwa geschreckt, nein, „wie eine Blume zertreten", ehe sie je Milde oder Gerechtigkeit des Schicksals gefunden hat! Eine solche seelische Genugthuung wird ihr dann freilich später durch die Einsicht und Abbitte Josefs zu Theil, aber sie wird ihr nach siebentägiger Verzweiflung, ja in einem Augenblicke erst, der ihr sofort zum zehnfachen Elende sich gestaltet, da nämlich nur, als der Geliebte sich — nach sieben Tagen schon! — an ein anderes Weib als an sie, die er „vor Gott sein Weib" genannt, kirchlich, unwiderruflich hingegeben hat . . . und, bitterer Weise, sogar unmittelbar, nachdem sie selbst, aus so reinem, gutem Herzenstriebe, daß schon dies allein den Lohn eines christlichen Schicksals verdient hätte, nachdem sie selbst unbewußt den Segen über Josef und sein Weib ausgesprochen hatte! Der Zorn und Fluch dagegen, zu dem sie durch diese entsetzliche Behandlung gebracht wird, bleibt ihr nunmehr unrettbar und ungemildert zum täglichen Lebensgifte fünf Jahre hindurch, indeß die Christen, von herzlichem Glücke getragen, im Glücke sich reinigen!

Da nun in großen Herzen das Leiden gewaltiger erhebend und heiligender wird, als das Glück, so hätte doch Deborah mindestens innerlich reifer am Schluße auftreten müssen, gereinigter durch Ueberwindung und große Liebe — denn sie greift zu dem „Gott des Hasses" ja nur zurück, weil sie die Liebe des Gottes der Liebe so treulos verächtlich, so herzlos selbstsüchtig findet, gegenüber der ihrigen, der israelitischen Liebe! Sie hätte der Kraft des Entsagens, das ihr Schicksal geworden war, und der reiferen Menschenwürde sich seelisch bewußt werden, und somit wenigstens in ihrem natürlichen Kreise unter den jüdischen Auswanderern sich Ansehen, Wirkung und Wohlsein, Prophetenthum und Heimath erringen müssen. Statt dessen erscheint sie jedoch selbst diesen Juden unheimlich und unverbesserlich und wird belehrt von ihnen, belehrt u. A., daß der Gott des Hasses gar nicht im alten Testament stehe, und erst durch das Elend hineingetragen sei! Nun freilich, da sie zerrissen, versteckt und voll Hasses geblieben ist, wird sie uns die Werke der Rache, des Hasses zeigen. Doch nein, auch dies thut sie nicht; vielmehr der reizendsten Gelegenheit zur Rache (an dem Kinde) gegenüber zeigt sie Edelmuth und Liebe! — So muß also doch trotz des Fluches und des Elendes ihre Seele rein, ihr Herz gut geblieben sein? . . . Nein, dieses natürliche Moment wird nicht zur Geltung gebracht; sondern das Christenthum ist es, das ihr nur die Macht zur Rache nicht läßt, den Wirkungen des Christenthums einzig muß die jüdische Seele erliegen — sie ist fünf Jahre lang aufgespart worden zu einer sehr effektvollen Beschämung, Herzenserniedrigung und Belehrung durch die Allmacht des Christengottes!

Und hier eben liegt wohl der Kern des Enthusiasmus für den missionssüchtigen, gleichsam massiv frommen Engländer; in der Jüdin wird der Judengott gedemüthigt und gezüchtigt vom Christengott, seine Saat ist Wind, seine Ernte ist Sturm — aber bei dem Christengott sind wir wohl aufgehoben zu den reinsten, den süßesten Triumphen der Menschlichkeit! Die Jüdin fällt, Alles in Allem, einem Vorurtheil zum Opfer, aber die christliche Autorität beruht auf diesem Vorurtheil, und daß diese Autorität nun, nach freisinniger Anerkennung und theilweiser Begütigung des Vorurtheils, so schön und herrlich, nicht durch Pilosopheme und Redensarten, sondern durch Gottes Weltregierung selbst, durch die eigenen Segnungen christlichen Lebens aufgezeigt und aufrecht erhalten wird —: das wirkt „herzer-

wärmend", wie der selige König von Preußen sagte, im Himmel des Glaubens. — Aesthetisch ist die Lösung weniger erwärmend. Deborah wird, wie der Mohr, nachdem er seinen Dienst gethan, fortgeschickt — in die Verbannung, in liebeleeres, heimatloses Elend, . . . wo nur der Menschenliebe heil'ge Flamme noch glühet in dem Friedhof ihrer Brust. Ja wohl, zu einem „Friedhof" ist ihre edle, reine, aber jüdische Seele hinaufgebessert worden, während die Urheber dieses und andern Judenelends, die Kinder des dreieinigen Christengottes, ihr Almosen reichen und vor Freude weinen dürfen unter dem Segen der Fülle in Haus und Feld. . . Darum haben es jene Engländer in New-Adelphi wohl noch menschlicher mit ihr zu machen gemeint, indem sie Leah nicht auswandern, sondern vollends sterben lassen und somit auch konsequent und energisch den Sieg Christi über Jehova vollenden.

Es bedarf wohl kaum der Versicherung, daß ich hiemit nicht im geringsten das Verdienst Mosenthal's zu schmälern gemeint bin, in „Deborah" ein Drama von tiefer Gemüthsinnerlichkeit, von theilweise ausgezeichnet menschlicher Entwicklung in reichen Nüancen des Seelenlebens geschaffen zu haben, das bei gutem Spiele sich stets als ein spannendes und erwärmendes dramatisches Kunstwerk bewähren wird.

Musikalische Literatur.

„Die neue Richtung in der Musik". Von Louis Köhler. Leipzig bei J. J. Weber. 1864.

I.

⁄. — Eine Schrift, die den ausgesprochenen Zweck hat, innerhalb der musikalischen Parteiungen und Gegensätze, an denen unsere Zeit so reich ist, ausgleichend, berichtigend, vermittelnd zu wirken, und welche speziell darnach strebt, die nach ihrer Meinung arg verkannte und verläumdete Produktion der Gegenwart in Schutz zu nehmen, — eine solche Schrift muß schon dieses Zweckes halber von jedem Unparteiischen als eine verwandte Stimme begrüßt werden. Ja selbst unter denjenigen, welche bewußt oder unbewußt mit dem Strome schwimmen, oder welche als förmliche Parteigänger betrachtet werden können, wird mancher Verständige dem redlichen Versuche einer vermittelnden Annäherung mit offenem Ohr und Sinn entgegenkommen. Freilich wird ihn aber die Art, wie Hr. Köhler vermitteln will, nicht in gleichem Maße anmuthen.

Der Inhalt der Köhler'schen Broschüre dreht sich im Wesentlichen um die Behauptung, daß unsere Gegenwart eine Anzahl musikalischer Werke hervorgebracht habe, welche zusammen eine „neue Richtung" bilden; diese „Richtung" werde von einem Theile des Publikums und der Kritik nicht verstanden, nicht gewürdigt, vielmehr das „heilige Recht der neuen Richtung" unverantwortlicher Weise mißachtet und verpönt.

Der Verfasser geht dabei von dem Gedanken aus, daß die neuen Werke, die er meint, eben weil sie neu, und meist nur weil sie neu sind, fremdartig, mitunter abstoßend berühren, daß ihnen seitens der Kritik und des Publikums mit einer gewissen Unfreiheit und Voreingenommenheit begegnet wird, und daß solches so ziemlich von jeher bei dem ersten Auftauchen jeder neuen bedeutenden Erscheinung der Fall war.

Diese Argumentation hat unstreitig viel Bestechendes, denn der Beispiele arger Verkennung höchster Meisterschaft sind leider gar zu viele geschichtlich erhärtet, und die musikalische Kritik hat sicherlich am allerwenigsten Ursache, sich auf ihre Unfehlbarkeit zu berufen. Mit diesem Bekenntniß ist indessen, wenn auch ein werthvolles, doch immerhin ein nur negatives Resultat gewonnen, eine dem doktrinären Dünkel äußerst wohlthätige Mahnung zur Vorsicht in Beurtheilung neuer Werke, — nicht aber auch ein positives Urtheil, zu welchem die Kritik, wenn sie überhaupt bestehen und nützen soll, doch jedenfalls auch verpflichtet ist.

Die bloße „Verkennungstheorie" reicht entschieden nicht aus, um zu solchem positiven Urtheile zu gelangen. Es hat verkannte Genies gegeben, aber noch mehr verkannte Mittelmäßigkeiten. Hr. Köhler selbst beruhigt uns zwar darüber. „Aus dem Satze" — schreibt er S. 6 — „daß viele angefeindete Werke später als klassisch anerkannt wurden, möchten wir nimmermehr die Folgerung ziehen, daß alle angefeindeten Werke klassisch sein müßten". Das ist nun wohl selbstverständlich und braucht keine Brochüre aus Leipzig und Weimar zu kommen, um uns dessen zu versichern. Indessen, angesichts der beliebten Mahnungen an den „unverstandenen" Beethoven, mit ihrer konsequenten Nutzanwendung auf angebliche Neuzeit-Titanen, dürfte jene simple A-B-C-Logik wirklich am Platze sein.

Wichtiger, wenn auch keineswegs völlig begründet, scheint uns, was der Verfasser über die „Unfreiheit" der Musiker und Kritiker den neuen Werken gegenüber

äußert. Sie seien „durch historische Ueberlieferungen und kritische Einflüsterungen an der unbefangenen Aufnahme des Gehörten verhindert". Die „kritischen Einflüsterungen" sind wir geneigt dem Tadel des Verfassers wenigstens theilweise preiszugeben, wie wir denn überhaupt der Kritik kein anderes Privilegium vindiziren, als nach bestem Wissen und Gewissen ihre Meinung abzugeben. Was von dem Wissen durch leeren Formalismus, was vom Gewissen durch bloße Gewohnheitssätze getrübt ist, das ist vom Uebel, und wir stimmen Jedem bei, der dagegen ankämpft. Bedenklicher scheint uns die Wendung des Verfassers gegen die „historische Ueberlieferung". Die „Unfreiheit" der Hörer in Folge überlieferter Normen scheint uns nicht unberechtigt.

Es gilt eben hier zu entscheiden zwischen den wandelbaren und den feststehenden Satzungen. Wie in der sittlichen, so muß es auch in der künstlerischen Welt, und zwar in jeder einzelnen Kunst zweierlei Normen geben: die einen unveränderlich, mindestens für eine ganze Kulturepoche, unabhhängig von zeitlichen und örtlichen Einwirkungen, bindend für Alle und Jeden, als Kern und Seele, als eigentliche Grundlage und Lebensessenz des Kunstwerkes, — die anderen von relativ theoretischem Werthe, so lange sie Geltung haben, aber modifizirbar durch Einwirkung veränderter Zeitanschauung, vornehmlich durch die Hand großer Meister, die sich meist unbewußt, zur Ueberschreitung der durch Menschenhand gezogenen Grenzen gedrängt fühlen, und denen die Theorie sofort oder allmählich durch Umänderung ihrer Paragraphenreihe nachhinkt.

Aus dem weiteren Verlauf der Köhler'schen Broschüre ersehen wir, daß auch unser Verfasser die Richtigkeit dieser Unterscheidung anerkennt. Wenigstens erklärt er S. 25—26 mit Bestimmtheit: auch die Musik habe „ihre Naturgesetze in der Harmonik und Metrik"; daß er sie „erkenne und respektire", habe er in einem andern Buche „thätlich bewiesen", daß zwar „dem fertigen Meister volle Selbständigkeit gewahrt bleiben", — daß man aber die „Regel" nicht mit dem „Gesetz" als gleichbedeutend nehmen müsse, und S. 51 besteht er darauf, daß „jeder Musiker gute musikalische Arbeit zu liefern habe". — Damit ist aber wohl der Werth der historischen Ueberlieferungen vom Verfasser selber anerkannt, indem ja auch er an gewissen Grundbedingungen jedem Kunstwerke gegenüber festhält. Diese Grundbedigungen aber sind es eben, durch deren Erfüllung jedes neue Werk an alle guten älteren Werke von rechtswegen anknüpft, und in dieser Beziehung ist eben ein völliges „Anderssein" des Neuen weder zu wünschen, noch zu fordern. Dieses völlige „Anderssein" neuer Werke setzt aber der Verfasser an mehreren Stellen seines Buches als thatsächlich vorhanden, als wünschenswerth und berechtigt voraus; — daher der flagrante Widerspruch, in welchen das Buch fortwährend geräth, daher die Unklarheit der Prinzipien, welche uns an demselben auffällt.

Was ist es denn vor Allem, was Hr Köhler die „neue Richtung in der Musik" nennt? Was versteht er überhaupt unter „Richtungen in der Musik"? — Er wirft z. B. den Musikern und Kritikern vor, (S. 6), sie könnten sich „nicht von der Ansicht losmachen: die Richtung der früheren Meister müsse auch die der späteren bleiben". Wird nun hier unter „Richtung" die Eigenart eines jeden bedeutenden Meisters, werden die gemeinschaftlichen oder doch gleichzeitigen Bestrebungen mehrerer Komponisten darunter verstanden? Oder meint der Verfasser die Resultate der Einwirkungen außermusikalischer Strömungen, oder die Unterschiede der einzelnen Musikgattungen, oder die verschiedenen Stylarten? Aus Hrn. Köhler's Buche läßt sich nicht mit Bestimmtheit entnehmen, was er dabei im Sinne hat. Unrecht hat er aber ganz entschieden, wenn er S. 23 die „Leute" gar so „schrullig" findet, weil sie „etwas Neues wollen, aber es muß wie das Alte sein". Das ist nicht so paradox als es aussieht, vielmehr beruht eben auf dieser Wechsel- und Zusammenwirkung von Neuem und Altem der ganze Erneuerungsprozeß in jeder Kunst. Das Werk ist eben neu, die Kunst ist alt. Das Neue in jedem Kunstwerk ist die Eigenthümlichkeit, der spezifisch originale Charakter der einen schöpferischen Individualität, das Alte in jedem Kunstwerk ist das künstlerische Gesetz, die Tradition, der Styl, der Gattungsbegriff, mit einem Wort die Grenze, welche Natur und Erfahrung jeder Kunst gesteckt haben. Diese Grenze wollen wir gerne so weit als möglich gezogen wissen, um jeder Individualität, jeder Neuerung, jedem Fortschritt von wirklich maßgebender Bedeutung vollen Raum zu lassen; nur möchten wir uns strenger als der Verfasser an das halten, was er selbst die „Naturgesetze" der Musik nennt, nur möchten wir ihn öfter, als es ihm vielleicht genehm wäre, beim Worte nehmen, wenn er „gute musikalische Arbeit" verlangt, nur möchten wir unverbrüchlich an dem Grundsatze festhalten, daß jede Kunst auf ihrem eigenen Gebiete zu verbleiben hat, daß, wie der Maler nur malerische Motive rein malerisch, so der Musiker nur musikalische Motive rein musikalisch zu behandeln habe.

Dieser letztere Grundsatz verliert seine Giltigkeit auch dort nicht, wo zwei oder mehrere Künste sich zu gemeinschaftlicher Wirkung vereinigen; auch hier verlangen wir, daß sich jede nach ihrer Eigenart, nach ihren eigenen Gesetzen entwickle. Diese gemeinschaftliche Wirkung wird aber nie oder fast nie auch eine gleichbedeutende, gleichberechtigte sein. Eines wird immer vorwiegen. Die Oper z. B. gilt uns als eine vorwiegend musikalische, daher auch musikalisch zu behandelnde Gattung, zu welcher die dramatische Poesie nur greifbare Bearbeitungsschemen hergibt, keine selbständigen „Dichtungen". Der beste Operntext kann und soll, nach unserer Meinung, keinen anderen als den relativen Werth eines brauchbaren Materials, einer stofflichen Unterlage besitzen, vermittelst der Musik allein gewinnt er Leben und Bedeutung, während im Gegentheile die Musik auch ohne Text einen reinen musikalischen Eindruck machen, einen reinen musikalischen Werth haben soll. Diese unsere Ansicht gründet sich praktisch auf das Beste, was im Opernfache je geleistet worden ist, ja auf die besseren Sachen Richard Wagner's, welchem, trotz allem Theoretisiren über die Verschmelzung der Künste, doch nur das in seinen Opern faktisch gelungen ist, was ihm nach Maßgabe seiner persönlichen Befähigung „gute Musik zu liefern" gelingen konnte; — wie es denn allüberall, nebst der Einhaltung gewisser Grundgesetze, nicht so sehr auf die Intention oder Richtung, als vielmehr wesentlich auf den Grad der persönlichen Begabung ankommt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

8. — 14. September: „König Richard der Dritte". — „Deborah", Volksschauspiel in 4 A. von Mosenthal, neu (3 Mal). — „Ein verarmter Edelmann". — „Julius Cäsar". — Ein Mal (am Fest Maria Geburt) geschlossen.

‡ Direktion und Mitglieder des Burgtheaters haben bei Abtragung der alten „Deborah"-Schuld unwiderleglich dargethan, daß es jedenfalls nicht an ihrer Zahlungsunfähigkeit lag, wenn dieselbe so lange nicht eingelöst wurde. Die Vorstellung darf im Einzelnen, wie namentlich im Ensemble, zu den gelungensten unserer Hofbühne gerechnet werden. An dem liebevollen Eifer, welchen sämmtliche Darsteller verriethen, mag übrigens außer der Sorgfalt bei der Inscenirung wohl auch die Gunst des Publikums ihren Antheil haben. Seit dem „Müller und sein Kind" ist uns ein ähnlich volles Haus nicht vorgekommen. Es lag etwas wie der Ausdruck: „da müssen wir auch dabei sein!" auf den freundlich neugierigen Gesichtern, und aus den zahlreichen Beifallsäußerungen und Hervorrufen kann sich der Dichter getrost die Gewißheit entnehmen, daß man auch auf dieser Bühne seiner tüchtigen, lebenswarm und effektvoll durchgeführten Schöpfung sehr gern recht häufig noch begegnen möchte.

Es ist interessant und sowohl für das Stück als auch für das Burgtheater charakteristisch, daß zwischen der hiesigen und allen sonstigen Aufführungen der „Deborah" ein geradezu gegensätzliches Verhältniß obwaltet. Bisher, von den Tagen der Wilhelmi und Ristori bis auf die der Janauschek und Bateman, hatte die virtuosenhafte Darstellung der Titelrolle dem Stücke seinen Erfolg errungen. Bei der Burg-Aufführung war das Umgekehrte der Fall. Hier lag die Hauptwirkung im Zusammenspiel, während es die Darstellerin der Titelrolle zu keinem durchschlagenden Eindruck bringen konnte.

Die Kritik verhält sich allerdings — und wir finden dies einer so tüchtigen, stets interessanten und liebenswürdigen Künstlerin gegenüber durchaus erklärlich — zu der Deborah des Frl. Wolter im Allgemeinen ziemlich anerkennend. Wir geben auch zu, daß es der Darstellerin gelang, ein in der äußeren Erscheinung, in Haltung und Kostüm, charaktervolles, von Maß und Geschmack durchwaltetes Bild hinzustellen. Hin und wieder sprach uns ein rührender Empfindungston an; an vereinzelten Stellen, wie z. B. in der Fluchscene des dritten Aktes und in dem so bedeutungsvollen vierten Akt, brach selbst eine mächtigere Erschütterung durch. Trotz alledem aber wird man die Gesammtdarstellung des Frl. Wolter schwerlich genügend finden können. Es fehlte derselben durchaus das heroische, das im hohen Sinn ideale Element, es fehlte die alttestamentarische, wir möchten sagen elementare Grundstimmung, aus welcher sich die dämonische Herrschaft der Jüdin über den steierischen Bauernsohn allein erklären läßt, und welche überhaupt für die tragische Entwicklung der Heldin die Basis ausmacht. An Stelle der wilden Naturlaute, die aus den Tiefen dieser einsamen Seele hervorbrechen sollten, setzt Frl. Wolter eine weiche, schwächliche Sentimentalität; die Folge ist, daß wir die Hingebung des Bauernsohns als eine bloße Verirrung, das Schicksal der Deborah als einen bloßen Gegenstand des

Mitleids empfinden, während der durch das Aufflammen der Liebe grell beleuchtete tiefe Konflikt in Natur und Lebensanschauung der beiden Hauptfiguren durchaus verhüllt bleibt.

Auch mit dem „jüdischen Weibe" der Fr. Rettich vermögen wir uns nicht ganz einverstanden zu erklären. Die Darstellerin gab diesem im Elend verkommenen Charakter einen zu stark jüdelnden Beigeschmack. Wir ertragen diese dialektischen Anklänge in solch' prononzirter Färbung nur bei genrehaften Nebenfiguren von gemüthlich komischer Gattung. In der genannten Rolle sind sie unserer Meinung nach in dieser Ausdehnung unstatthaft.

Von den jüdischen Männerrollen sprach uns Hrn. Wagner's Ruben durch eine geschmackvolle Handhabung der Deklamation an, während sich Hr. La Roche in ein etwas allzu dumpfes, patriachalisches Pathos verloren hatte. Die erdfahle Charakterfigur des Schulmeisters erhielt durch Hrn. Lewinsky eine meisterlich scharfe, drastische Darstellung, die unter den Figuren dieses kleineren Genres wohl zu den besten Leistungen des Künstlers zählen dürfte.

Die ansprechendsten Gestalten fanden sich auf Seite der Bauern. Hier ist vor Allem der Hanna des Frl. Bognar als einer der lieblichsten und frischesten Rollen dieser strebsamen Künstlerin mit aller Anerkennung zu gedenken. Hr. Sonnenthal mühte sich mit dem etwas butterweichen Josef, „der in Graz auf die Landwirthschaft studirte" recht wacker ab, und nicht minder gelungene, durch markante Umrisse und frisches Kolorit ausgezeichnete Figuren waren die der HH. Förster (Lorenz), Franz (Pfarrer), sowie der Damen Haizinger (Liese) und Koberwein (Wirthin). Der Letztgenannten möchten wir für diesmal sogar vor ihrer älteren und berühmteren Kollegin den Vorzug geben.

Daß man zur Hebung des vortrefflichen Ensemble's auch auf die äußere scenische Ausstattung einigen Aufwand verwendet hätte, ließ sich von den in dieser Hinsicht mehr als bürgerlichen Grundsätzen der Burg kaum erwarten. Doch war im Kostüm wenigstens das Nöthige gethan und auch im Arrangement der Bühne kamen zum mindesten keine groben Verstöße vor. Mit der Dekorationsmalerei sieht es bekanntlich in Wien überhaupt nicht glänzend aus. Wir machen in dieser Hinsicht, namentlich an der Burg, sehr bescheidene Ansprüche. Nichtsdestoweniger können wir Dinge, wie den gewissen Baum, gleich in der Kirchenvedute des ersten Akts zur Rechten im Hintergrunde, nicht ungerügt vorüber gehen lassen. Er sollte offenbar ganz nagelneues Laub erhalten haben, sah aber in Wirklichkeit aus, als ob Jemand einfach einen Eimer voll Schweinfurter-Grün ihm über die Krone gegossen hätte. Auch mit der „Levana" wollte es gar nicht recht vorwärts, was doch gewiß in dieser Scene durchaus nicht gleichgiltig ist.

Die Ouvertüre und Zwischenaktmusik des Hrn. R. v. Hornstein, welche vor dem Mosenthal'schen Stücke den Reiz der Neuheit voraus hatte, leider aber, wie alle Begleitmusik in diesen unakustischen Räumen, in den Untiefen des kleinen Orchesters theilweise verloren ging, verdiente nichtsdestoweniger die Theilnahme aufmerksamer Zuhörer. Namentlich die Ouvertüre erfreute uns, wenn auch die Themas nicht gerade imponirend drastisch hervortreten, durch fließende Melodik und sorgsame Ausführung. Sie wurde unter Hrn. Titl's Direktion sehr brav gespielt.

Carltheater.

Am 10. September zum ersten Mal: „Linker und rechter Flügel", Original-Lustspiel in 1 A. von Anna Löhn. Hierauf zum ersten Mal: „Schubert", Original-Liederspiel von Hans Max, Musik mit Benützung der Schubert'schen Kompositionen von F. v. Suppé. Zum Schluß: „Narren-Abend im Salon Pitzelberger". Frl. Kraft a. G. Benefice des Hrn. Oberregisseurs L. Grois.

γ. — Das erste Stückchen beginnt mit jener harmlosen Unwahrscheinlichkeit, die man in der Regel den Blüetten französischen Ursprungs, ob der geschickten weiteren Durchführung und artigen Schlußpointe, gerne verzeiht. In jenem angeblichen Original-Lustspiel der sächsischen Hofschauspielerin Anna Löhn ist aber die Durchführung der unwahrscheinlichen Situation so matt und ungeschickt, so trivial und plump, daß man Mühe hat, der Autorin das ganze Stück zu verzeihen. Weder die Entfremdung, noch die Wiedervereinigung des uns vorgeführten Ehepaars wird irgendwie vernünftig motivirt, anziehend geschildert oder durch feinere Wendungen interessant gemacht. Die Hauptpersonen kommen und gehen dreiviertel Stunden lang, ohne irgend etwas Gescheidtes zu sagen, ohne irgend etwas die Handlung Förderndes zu schaffen, und die beiden Episoden- oder Begleitungsfiguren thun es jenen redlich nach, bis endlich der barmherzige Zufall den Knoten löst, und das geistlos Verschlungene eben so geistlos wieder auseinanderfällt.

Auch die Darstellung war bei weitem keine brillante. Vor allem war Hr. Ascher als neuvermählter Husaren-

Offizier gar nicht an seinem Platze. Hr. Ascher darf sich schon seiner Gestalt wegen an keinen Offizier, selbst nicht an einen alternden wagen, man glaubt ihm nicht, daß er je assentirt werden konnte. Auch steht ihm der Ton derbsoldatischer Treuherzigkeit nicht hinreichend zu Gebote, und alle seine Routine vermag es nicht, ihn auch nur auf einen Augenblick für einen Liebhaber auszugeben. Dieser Meinung war auch das für Hrn. Ascher sonst so stark eingenommene Publikum, und so gestaltete sich einer seiner Abgänge zu einer offenbaren Niederlage, der andere, mit Hilfe der Hausklaque, zu einem zweifelhaften Siege.

Besser spielte Frl. Fontelive. Wenigstens gelang ihr der gedämpfte Ton scheuer Zurückhaltung ganz gut, minder gut freilich alle Stellen, wo das Gemüth hervortritt. Im Allgemeinen jedoch bekunden Vortrag und Geberden hübsche Fortschritte. Frl. Müller stand ihr eifrig und verständig zur Seite. Hr. Knaack dagegen war, bei sonst entsprechendem Spiele, nicht gedächtnißfest. Die drei zuletzt Genannten wurden übrigens lebhaft applaudirt und gerufen, was sichtlich ihrem Spiele und nicht dem Stücke galt.

Die folgende neue Operette „Schubert" ist eines jener gelegenheitlichen Zwitterprodukte, welche einer irrthümlichen Ansicht ihr Entstehen und einer falschen Gemüthlichkeit ihren Erfolg verdanken, wie in ihrer Art die Geschichtsromane der Louise Mühlbach, die Künstlergeschichten von Heribert Rau u. dgl. m., nur mit dem Unterschiede, daß in unserem heutigen Falle etwas weniger Bombast, aber auch weniger technisches Geschick mit im Spiele ist. Jener Irrthum ist nämlich der: daß man einen Helden oder einen großen Künstler zu ehren und populär zu machen glaubt (wenn nicht gar die Absicht mitunterläuft, seine Popularität auszubeuten), indem man ihn uns bald mit dem Bierglas in der Hand vorzeigt, bald ihn pathetische Reden halten läßt, an die er sein Lebtag nicht gedacht hat. Das heißt: man sucht den Helden bald im Staube, bald auf Stelzen darzustellen und hält das Eine für Naturwahrheit, das Andere für Poesie! Auch zeigt man ihn uns „dichtend" oder „komponirend", d. h. mit Feder und Tinte, mit Bleistift und Notenpapier, natürlich im richtigen Moment, wo durch Anregung „aus dem Leben" dieser oder jener Gedanke in ihm „entstanden" ist. Endlich glaubt man, mit einem Paar Anekdoten lasse sich ein Originalstück, mit berühmten Melodien eine neue Musik zusammenstellen. Die falsche Gemüthlichkeit zeigt sich aber in dem Anwerth, den solches Gelegenheitsgeschwätz findet. Hr. Hans Max war eben nicht wählerisch in der Art, wie er seine erborgten Originalideen verwerthet; die kleine auf den Inhalt der Müllerlieder bezügliche Handlung läuft in gemeines Possenreißen aus, mit obligater Altjungfern-Verspottung, Prügelscene und Rauschbeigabe, wobei der Held eine gar klägliche Rolle spielt, — das Publikum aber war theils von dem Namen Schubert geblendet, theils mochte es ihn wieder ganz vergessen haben, kurz, es fand Stoff zum Lachen und zum Applaudiren, und insofern kann denn auch den alten „Original"-Mitteln eine gewisse Wirkungskraft nicht abgesprochen werden.

Am meisten interessirt man sich begreiflicher Weise für die Musik. Allein auch hier sieht oft die Verherrlichung ganz so aus wie Versündigung. Hr. v. Suppé hat sein Geschick im Arrangement von Potpourris neuerdings bewährt, aber auch seine bekannten Fehler an mehr als einer Stelle blosgelegt. Bald hat er dem „Rauschen des Windes in dürren Blättern" eine überausdrucksvolle, mehr als überflüssige Posaune beigelegt, bald überrascht er uns, mehr unsinnig als sinnig, mitten in einer Schubert'schen Melodie mit einem Tschinellenschlag, den Schubert vergessen hatte zu markiren, und was dergleichen Lieblichkeiten mehr sind. Daneben ist aber Vieles, ja das Meiste, sehr geschickt und wirkungsvoll instrumentirt, und wenn auch der Schubertfreund manche Arrangement-Wendung wie einen Stich in's Herz empfindet, — das Publikum ist unbefangener und schwelgt in der „packenden" Bearbeitung des unvergleichlich zauberischen Melodienschatzes. So erfreute sich namentlich die in ein Quartett verwandelte und durch das Violinen-Crescendo gesteigerte „Forelle" und die als Terzett mit einem Verdi-ähnlichen Motiv übermalte „Ungeduld" der lebhaftesten Zustimmung.

Die Darstellung war im Ensemble sehr frisch und namentlich der schwierige musikalische Theil vortrefflich eingeübt. Am wenigsten genügte natürlich Franz Schubert als Karl Treumann verkleidet. Sie können aber beide nichts dafür, daß sie nichts miteinander gemein haben. Sehr anmuthig war Frl. Fischer; Spiel, Gesang und Persönlichkeit machten einen frischen, harmonischen Eindruck; das Fräulein war überdies besonders brillant bei Stimme, tremolirte nicht, trillerte und „kolorirte" mit allem Geschick und trug geschmackvoll vor. Ihr Erfolg war ein wohlverdienter. Zunächst seien noch die HH. Matras, Telek, Hellmuth und der Benefiziant auszeichnend erwähnt und hinzugefügt, daß sämmtliche Mitwirkende sammt Hrn. Suppé mehrmals gerufen wurden.

Der den Beschluß bildenden Aufführung vom „Narrenabend im Salon Pitzelberger" wohnten wir nicht mehr bei.

An der Wien.

Am 10. September zum ersten Male: „Der Soldat im Frieden". Charakterbild mit Gesang, Tanz und Tableaux in 3 Akten von Fr. Kaiser.

G. — Das Leben ganzer Stände zum Vorwurf für eine dramatische Behandlung zu machen, kann unter Umständen eben so dankbar als gewagt erscheinen. In je bewegteren Formen und farbenreicheren Bildern das wirkliche Leben sich bewegt, desto kühner und mit desto mehr Hoffnung auf Erfolg kann ihm der Dichter seine Charaktere entlehnen und seine Scenerie beleben, indem er jenes in ihr sich spiegeln läßt. Andrerseits liegt auch die Gefahr nahe, eine einzige Seite der vielgestaltigen Wirklichkeit, vielleicht gar nur eine Nüance derselben einseitig zu erfassen und als das volle runde Bild hinzustellen. Einige wenige Züge, oft gerade noch die allerunbedeutendsten, müssen es sich dann gefallen lassen, innerhalb eines größeren oder kleineren Rahmens in die Länge und Breite bis zur armseligsten Fadenscheinigkeit auseinander gezogen zu werden. Mit dieser letzten Möglichkeit ist vor allem Andern das Signalement des neuesten Kaiser'schen Produktes gegeben; Handlung: mager, Witz: stumpf, Geist: keiner.

Das Ganze ist mehr eine Komödie für Dorfkirchweihen oder für Kinder, unter welche letztere Hr. Kaiser gegangen zu sein scheint. Höchst komisch nimmt sich in einem solchen Dinge der Anlauf zum hochstelzigen Pathos aus, der sich zu guter Letzt blos als Unterlage für eine glatte Farce herausstellt. Ungeschickt und taktlos waren die bei den Haaren herbeigezogenen Seitenhiebe auf das Civil zur größeren Ehre des Soldatenstandes. Ob dieser mit seiner neuesten Verherrlichung sehr zufrieden sein wird, muß wohl sehr dahingestellt bleiben. Sollte es dem Hrn. Autor einmal einfallen, etwa die Kritik in ähnlicher Weise verherrlichen zu wollen, so müssen wir um gefällige rechtzeitige Benachrichtigung von dem Attentate bitten, damit wir vor seiner Ausführung unsern Austritt anmelden können.

In Bezug auf die Darstellung (bei der dritten Aufführung) verdient alles Lob in erster Linie Hr. Rott für die drastische Wiedergabe der gemüthlichen Vornirtheit des biedern Müller- und Bürgermeisters. Wie immer höchst wirksam war auch, und diesmal am geeignetern Orte, Frl. Herzog. Hr. Friese versteckte den Spitzbuben wieder gar zu sorgfältig, so daß er ihn fast vergessen zu haben schien. Frl. Klang und die HH. Swoboda, Jäger und Blasel halfen bestens mit, das unglückliche Ding am Leben zu erhalten.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Birch Pfeiffer'sche Novität. Opern- und Vorstadtnachrichten.) Im k. Schauspiel eröffnete den Novitätenkranz das zum ersten Mal vorgeführte Musenkind der Fr. Birch Pfeiffer: „Königin Bell", Schauspiel in 2 Abtheilungen und 5 Aufzügen, mit theilweiser Benützung der Idee der Kavanagh: „Grace Lee". Bereits hat dies aus einem englischen Roman für deutsche Theaterunterhaltung eingeschlachtete Stück an manchen Bühnen mehr die Noth- als die Feuertaufe empfangen. Hier, wo die bühnengewandte Verfasserin lebt und selbst mit Komödie spielt, ließ sich freilich schon ein besserer äußerlicher Erfolg vorausahnen. Und so war's; obgleich die etwas spleenartige „Königin Bell" (Frl. Erhartt), ein Mädchen, das, um einmal königlich zu wirthschaften, reich zu werden wünscht, plötzlich eine Erbin von mehreren Millionen wird, dann ihrem Herzenszuge folgend in einigen Jahren ihr halbes Vermögen an Arme, Künstler, Waisenhäuser u. s. w. verschleudert, dann zur Aquarellmalerin um's Brod abwärts avancirt, um am Ende in die liebenden Arme eines menschenfeindlichen Juristen (Hr. Karlowa) zu fallen, wenig Theilnahme erwecken wollte. Widersprüche, Unwahrscheinlichkeiten und die peinlich häufigen, in den novellenartigen Gang der Handlung eingestreuten Erzählungen sind eine mitunter zu starke Geduldprobe. Eines hat freilich der auf die Masse spekulirende Blick der gewiegten Autorin für unsere gelddurstige Zeit wieder glücklich getroffen: des Publikums Sinn und Ohr mit Tausenden von Pfunden Sterling, die gleich Haselnüssen in obigem Stück ausgegeben werden, in goldige Illusionen hineinzuschmeicheln. Was man in Fieberglut für sich herbeisehnt, davon hört natürlich Jeder gern. Im Zusammenspiel ward von dem mitwirkenden Personal zu sehr an die „Lebensmüden" erinnert, man erlahmte zusehends von Akt zu Akt, trotz Beifall und Hervorruf. Hr. Karlowa (Owen) spielte mit Feuer; Frl. Erhartt erfreute durch kleine sinnig weibliche Züge. — In der Oper sang Frl. Metzdorff die Isabella („Robert") als ersten Versuch und zeigte eine hübsche, geschulte Stimme. Am 9. September kam neueinstudirt Marschner's „Hans Heiling". Besetzung: Hr. Betz: Hans Heiling; Frl. Santer: Anna; Frl. Getz: Gertrude; Hr. Krüger: Konrad. — Die Wilhelmstadt fiel mit der Benedix'schen „Prüfung", einem einaktigen Vorspiel à la „Komm her!" durch; dagegen glückte Binder's neueinstudirter „Tannhäuser". Gast: Hr. Weber. — In der Viktoria wurden an einem Abend fast vier Neuigkeiten ausgezischt, darunter „Graf Seeau", theatergeschichtliches Genrebild, „Vermischte Nachrichten", fabrizirt von H. Hersch; bei „Madame Sixtina", Singspiel von Wag-

ner und Conradi, erholte sich etwas das grimmige Publikum, um sich noch einmal bei „Marguérite Rigolboche" oder: „Hé Lambert" (von Hrn. Guthery karikirt gegeben) zu einem zweifelhaften Gelächter zu erheben. — Bei Meysel neu: „Auf Alsen"; „Up ewig ungedeelt". — Bei Callenbach: „Das Gespenst auf der Brautschau", oder „Er muß Erben haben". — In der Vorstadt: „Der Fürst und die Pächterin", „Der reiche Mann", „Die Kinder des Pflanzers", oder „Der Stumme und sein Hund", mit Hrn. Meergarté. — Nach Kroll wird den 16. September die Wallner'sche Gesellschaft zu Vorstellungen übersiedeln, deren Direktion die kuriose Erklärung veröffentlichte, daß sie „Billetbestellungen für Sonntagsvorstellungen von Personen" nur dann berücksichtige, wenn solche ihr „persönlich bekannt" sind. Nachgerade wird derlei Gethue einiger Berliner Bühnenvorstände, unter welchen Bedingungen selbe dem Publikum die Erlaubniß zum Theaterbesuch bieten, wahrhaft lächerlich.

Δ **Frankfurt a. M.** (Französisches Schauspiel.) Die Pariser Schauspielergesellschaft unter der Direktion des Hrn. Rousseaux, welche auf ihrer Kunstreise durch Deutschland demnächst auch nach Wien kommen wird, hat ihre Vorstellungen auf unserer Bühne begonnen. Man gab am ersten Abend „Ehre und Geld" von Ponsard, ein durch und durch geistvolles und der neuen französischen Literatur zur Ehre gereichendes Stück, das den oft gehörten Satz, daß der Stoff vor Allem des Autors Glück mache, Lügen straft, denn der Stoff zu diesem Stück ist so banal und verbraucht als möglich, und es ist um so ehrenvoller für den Verfasser, daß er so bedeutende Wirkungen nur durch die Behandlung des alten Stoffes hervorbringt, die wir wohl „klassisch" nennen dürfen; da sie dem Dichter einen Akademiesessel eingetragen hat. — Auf dem Theaterzettel war der Name des Schauspielers Laferrière, welcher die Hauptrolle spielte, besonders fett gedruckt, woraus zu entnehmen war, daß wir in ihm den Planeten zu erblicken haben, um den sich die übrigen Trabanten schaaren. Laferrière hat in Paris seit vielen Jahren einen Namen von gutem, ja ausgezeichnetem Klang, obgleich er denselben nicht auf dem Théâtre français erwarb, sondern im Odéon, wo er die Rolle des Georg in dem 300 Mal hintereinander gegebenen Ponsard'schen Stücke kreirte, wie man in Paris zu sagen pflegt. Laferrière, obgleich schon 60 Jahre zählend, besitzt die volle Elastizität der Jugend in Erscheinung und Ton und erinnert in dieser Beziehung in der That an unsern europäischen Bühnenjüngling mit grauen Haaren, Emil Devrient, mit dem er auch in Bezug auf Vornehmheit und Eleganz viel Aehnlichkeit hat, während sein Organ, was Schärfe und Energie betrifft, dem Dawison's ähnelt. Laferrière ist unstreitig ein Schauspieler ersten Ranges; mit kleinen Mitteln, mit diskreter Selbstbeherrschung, mit größter Einfachheit, Wärme und Klarheit erreicht er die größten Wirkungen und reißt das Publikum zu begeistertem Applaus hin. Die um ihn gruppirte Gesellschaft steht natürlich nicht auf seiner Höhe, doch bietet sie keineswegs einen störenden Kontrast. Sie verfügt außer einem trefflichen Ensemble sogar über einige sehr anerkennenswerthe und frische Talente. Dahin rechnen wir vor Allem im munteren Fach Frl. Dambricourt (Lucile), den echten Typus einer lebensfrohen und liebenswürdigen Französin, und im seriösen Genre Hrn. Omer, welcher die Rolle des Rudolf zwar nicht mit der Feinheit eines Laferrière, doch aber mit großer Sicherheit und Ueberlegenheit gab. Der Totaleindruck der ersten Vorstellung war ein überaus günstiger und sieht man der Fortsetzung des Gastspiels mit Interesse entgegen.

H. M. **Genf.** (Musikalische Zustände. Die Posse. Parallelen.) Musik kann man in Genf mehr als genug hören. Hier ein Quartett brauner Italiener, dort eine Bande verlaufener deutscher Meßmusikanten, hier ein Tambourin, dort eine Harfe. Sie finden alle eifrige Zuhörer und massenhaft Fünf-Centimestücke. Kommt hingegen ein Musiker von Ruf in die Stadt und kündigt ein Konzert an, so bringt er es oft nicht zu Stande wegen Mangels an Hörbegierigen. Gute öffentliche Konzerte sind im Sommer fast nie zu hören. Uebrigens mag in Genf privatim ebensoviel Klavier getrommelt werden, wie anderswo. — Am schlimmsten sieht es aber mit der Schauspielkunst aus. Von dem großen Theater kann ich nichts berichten, denn es war während meines viermonatlichen Aufenthaltes geschlossen. Statt dessen bietet das Théâtre des variétés dem Publikum eine Reihe Possen zur Belustigung, die gewöhnlich aus Paris bezogen werden und sich als der heilloseste Blödsinn bekunden. Zoten, nicht etwa verschleierte, geistreiche, nein, wie sie jeder Dienstmann dutzendweise macht, ferner dekolletirte Frauenzimmer und einige seichte Melodien, das sind die Lockmittel dieses Theaters. Sie haben es wirklich so weit gebracht, daß anständige Damen während der Vorstellung das Haus verlassen. — Darf ich die Produktionen in den zahlreichen Cafés chantants mit zur Kunst rechnen? Die freie, biedre Schweiz! Ist sie so von ihrer herrlichen Natur entzückt, so mit ernsten, praktischen Lebensfragen beschäftigt, daß sie sich so wenig mit der Kunst befaßt? Sind hier die Künste vertrieben aus dem weisen Grunde, aus dem Plato die Dichter von seiner Republick entfernen wollte — weil sie nämlich nur Nachahmer des Nachgeahmten wären? Antwort geben die Cafés chantants. Ganz Genf versammelt sich da allabendlich, Bürger und Handwerker — ausgenommen die wenigen sehr Gebildeten, die zwar angeblich den Ton angeben, bei Betrachtung eines Volkscharakters jedoch unwesentlich sind; denn je gebildeter ein Mensch wird, desto kosmopolitischer wird er, wenigstens in seinen Sitten. — Und dieses in dem Bierhause versammelte Genf ist mit Leib und Seele bei dem, was ihm an Kunst geboten wird. Da wird Alles beklatscht und bejubelt. Es werden dabei übrigens manche gute Sachen gut vorgetragen: Arien und Duette aus Opern, Kouplets, komische dramatische Scenen. Noch mehr Schlechtes aber wird schlecht vorgetragen. Man richtet auch Kinder von fünf und sechs Jahren ab, unzüchtige Lieder zu singen und diese mit unzüchtigen Geberden zu begleiten. So weit hat man es in Deutschland noch nicht gebracht. Indessen diese Thatsachen sind ja zum großen Theile bekannt. Nur das „Warum" dürfte schwieriger zu ermitteln sein. Die Schweiz gibt unter den europäischen Staaten für Schulen verhältnißmäßig am meisten aus und wirklich steht die Schulbildung des Volkes auf einer hohen Stufe. Ein Beweis, daß der Geschmack nicht eine unmittelbare Folge der Volksbildung ist. Das Benehmen eines Genfer ouvrier kann graziös und fein genannt werden im Vergleich mit dem Benehmen manches deutschen Studenten. Also der Geschmack hat auch mit

der Tournüre nichts zu thun. Der Geschmack ist am Ende gar nichts von unten Kommendes. Der Geschmack kommt vielleicht von oben, wird gemacht von gewissen Bevorzugten, wie die Moden in Paris. Und vielleicht fehlt dieses „oben", das den Geschmack macht, in der Schweiz. Vielleicht! — Welche Hoffnung liegt in diesem „vielleicht" für die armen, verwahrlosten Künste aller Zeiten und Länder, — nur recht wollen zu dürfen, um sich eine begeisterte Menge zu schaffen. Man klagt in Deutschland über den Verfall der Bühne und die Geschmacklosigkeit des Publikums. Ich bin überzeugt, machen heute die sämmtlichen deutschen Schriftsteller einen Strike, verpflichten sich feierlich, dem Publikum nichts Schlechtes mehr um billige Preise zu liefern, sondern nur Gutes um hohe Preise, in kurzer Zeit haben wir das geschmackvollste Volk von der Welt und keine verhungernden Poeten mehr.

—y— **München.** (Neues Stück von Benedix. Gastspiel.) Das Hoftheater brachte uns als Novität nach längerer Pause das vieraktige Lustspiel von Roderich Benedix: „Doktor Treuwald". Auf den Namen eines Lustspiels hat dasselbe indessen keinen Anspruch, ja kaum kann es für ein Drama gelten. Es fehlt demselben nicht nur eine komische, sondern überhaupt jede Verwicklung. Das Ganze ist nichts als ein Charakterbild des Doktor Treuwald und eine ununterbrochene Glorifikation und Apotheose desselben, die ihn uns vorführt, wie er in einem utopischen Dorfe Haltrop mit seinen Patienten umgeht, den reichen den Prozeß macht, den armen stundet, mit den bescheidenen freundlich ist und die hochmüthigen kurz abfertigt, die adelstolze, blasirte, nervenschwache Frau von Haltrop durch unschuldige Tropfen mit tüchtiger Motion von der Krankheit Otiositas und ihre unglücklich liebende Tochter durch Verschreibung ihres Geliebten von der Melancholie kurirt, mit Hilfe eines befreundeten Ministers einen verkannten Förster mit einem Verdienstorden vierter Klasse glücklich macht, einen überskrupulösen Amtmann von unnützen Gewissensqualen befreit, die Trockenlegung eines Sumpfes bewirkt, verschiedentliche glückliche Ehen zusammenbringt u. s. w., kurz die ihn als einen Mann schildert, wie man ihn allenthalben wohl brauchen kann, wie man ihn aber heutzutage fast nirgends mehr findet. Da sich Alles, was er ergreift, ohne jedweden Widerstand, ja mit wunderbarer Schnelligkeit nach seinen und Aller Wünschen entwickelt, so ist von einer Spannung oder dgl. natürlich vom Anfang bis zum Ende keine Rede, und da Alles, was gethan und gesprochen wird, auch überaus alltäglich und gewöhnlich ist, so fehlt es auch gänzlich am Reiz der Neuheit und Ursprünglichkeit. Bei alledem übte das Stück auf das Publikum eine gewisse Anziehungskraft aus. Der gute Doktor war jedenfalls eine recht liebenswürdige Persönlichkeit und einige seiner Patienten recht erheiternde Leute, und da sich unwillkürlich der Gedanke einschlich, daß es nicht übel sein würde, wenn sich für alle unsere Zeitübel so ein kreuzgemüthlicher und hilfbereiter Medicus fände, so ließ man sich's ohne Widerspruch einige Stunden in seiner Gesellschaft gefallen und nahm's mit dem, was er zu wünschen übrig ließ, nicht allzu genau. Man lachte und fühlte sich erheitert, ohne immer zu unterscheiden, ob durch oder ob über die Komposition. Wesentlich trug zu diesem glücklichen Eindruck des Stückes das gemüthvolle Spiel des die Titelrolle spielenden und fast nicht von der Bühne kommenden Hrn. Dahn und des den Förster agirenden Hrn. Herz bei. Frl. Denker hätte die Frau von Haltrop vielleicht noch wirksamer spielen können; doch hatte auch sie ihre glücklichen Momente und ist in Rollen dieser Art unstreitig besser am Platz, als in den heroischen und tragischen. Frl. Brand spielte ganz angemessen, sprach aber sehr undeutlich. — Fr. v. Bulyowsky setzt ihr seit länger als Mondesfrist begonnenes Gastspiel noch immer unter Theilnahme des Publikums fort.

‖ **Prag.** Böhmisches Nationaltheater. (Neustädter- und Interimstheater. „Montjoye". Originalstücke. Die Oper.) Während in dem großen Neustädter-Theater vor dem Roßthore, wohin die böhmische Bühne eigentlich über siedelt war, die Schwestern Marchisio ihre Triumphe feierten, 37 Mal nach einander das berüchtigte „Schafhaxl" gegeben wurde und der einbeinige spanische Tänzer Donato das staunende Publikum amüsirte: gab es in dem kleinen Interimstheater in der Stadt so recht eine böhmische Bühne in partibus, die natürlich nicht sehr prosperiren konnte, da der Besuch des kleinen für die Sommersaison wahrlich sehr unpraktischen Theaters schwach war und auch das Repertoir sich in ziemlich ausgefahrenen Geleisen bewegte. Es wurde da vorzüglich das ernste Drama und das feinere Lustspiel gepflegt, während man schon die Posse und Operette, zumeist auch die Oper in's große Sommertheater verpflanzte. Reprisen Shakespeare'scher und Viktor Hugo'scher Dramen, Bauernfeld'scher und Molière'scher Lustspiele und einiger Originalstücke — Tyl und Kticpera — das war so im Großen und Ganzen das Sommer-Repertoir des Interimstheaters. Eine schöne Ausnahme war das bekannte französische Drama „Montjoye" von O. Feuillet, mit dem das böhmische Theater der deutschen Bühne zuvorkam und für deren schnelle, wenn auch nicht untadelhafte Uebersetzung und richtige Inscenirung daher der Bühnenleitung alle Ehre gebührt. Von dem Erfolge des Feuillet'schen Drama's kann man kurz sagen: es hat interessirt, aber keineswegs befriedigt. Der Banquier Montjoye ist die Personifikation jenes raffinirten praktischen Egoismus und moralischen Nihilismus, wie er in den heutigen verderbten Zuständen Frankreichs an der Tagesordnung sein mag. Der dramatische Gegensatz von Montjoye, sein Jugendfreund Saladin, der Demokrat und Republikaner gegenüber dem Finanzmanne, der Mann der That, gegenüber der Börsenspekulation, wird von Feuillet mit einem mitleidigen Achselzucken als ein reiner Springinsfeld behandelt, der feine Idee durch nichts Besseres zu glorifiziren weiß, als daß er sich von Montjoye unter dem Deckmantel der Wohlthätigkeit abnützen läßt und ihm zur Strafe dafür endlich eine lange Sittenpredigt bescheert. Man sieht aus Allem, daß Hr. Feuillet den Konflikt, den er tief aufzufassen verstand und fein anzulegen wußte, entweder nicht lösen konnte oder nicht lösen wollte. Wir möchten jedoch fast das Letztere annehmen. H. Feuillet scheint zu sehr Napoleonist zu sein, scheint zu sehr den Geist der Doppelzüngigkeit und des wohlfeilen Kokettirens mit der Idee eingeathmet zu haben, als daß er sich um eine befriedigende Lösung den Kopf zerbrochen haben sollte. Ihm gefallen eben die Montjoye's, er findet sie gerechtfertigt, aber wir zweifeln, daß ein nichtfranzösisches Publikum in Betreff seines übrigens mit französischer Eleganz gearbeiteten Stückes mit ihm gleicher Meinung sein werde. Nebst

„Montjoye" wurden zwei neue Originalstücke gegeben, deren Verfasser junge, bisher kaum bekannte böhmische Schriftsteller sind. Das eine, „Šachy" („Die Schachzüge") genannt, wurde ästhetisch förmlich hingerichtet. Hätte der Verfasser sich nicht einer gewissen hohen Protektion erfreut, so begriffen wir es wahrlich nicht, daß es überhaupt aufgeführt werden konnte. Der Verfasser hat sich zudem durch seine Taktlosigkeit auf der Bühne so ziemlich unmöglich gemacht. Besser ging es mit der dreiaktigen Originalposse von einem gewissen bisher unbekannten Pechánek, der trotz ihrer Primitivität im Ganzen eine aufmunternde Anerkennung zu Theil ward. Es bleibt zu wünschen, daß sich in der Wintersaison das Repertoir bessere und hauptsächlich mit Originalblüetten bereichere. — Was die Oper betrifft, behalten wir uns Ausführlicheres für unseren nächsten Bericht vor und bemerken nur nebenbei, daß die vielen, maßlos aufeinander folgenden und ineinander greifenden Gastspiele das Opernrepertoir nicht aufkommen ließen, und daß es in dieser Hinsicht so ziemlich nur eine Stimme gibt, daß binnen kürzester Zeit abgeholfen werden muß, wenn bedauerliche Folgen vermieden werden sollen.

F. **Prag.** Deutsches Theater. („Undine". Personal- und Repertoir-Nachrichten.) Die Wahl von Lortzing's „Undine", welche zur Feier des kaiserlichen Geburtstags am 17. August gegeben wurde, als erste Opern-Novität der Direktion war keine glückliche; trotz einiger frischen Melodien und hübschen Stellen im komischen, wie im lyrischen Theile vermochte die Oper keine nachhaltige Wirkung hervorzubringen; bloß die wahrhaft glänzende Ausstattung erregte Interesse. Die Oper war in den Hauptpartien durch die Damen Téréy (Bertalda) und Beitl (Undine), und die HH. Eilers (Kühleborn) und Bernard (Hugo) gut besetzt. Ein passender Festmarsch vom Kapellmeister Genée eröffnete die Feier; ein projektirter Prolog fiel weg, nachdem er der Fr. Wohlstadt, welche deshalb den Bühnenverband verließ, entzogen und dem Frl. Keßler zugetheilt worden war, letztere ihn aber nicht sprechen wollte. In Frl. v. Téréy wurde eine gute Kraft gewonnen, dagegen mißlang das einmalige Debüt des Frl. Lessial, von der deutschen Oper zu Rotterdam, als Nancy in „Martha"; das durchaus nicht ausreichende Organ ließ die etwaigen Vorzüge verschwinden. Die nächste Debütantin ist Frl. Lang aus Pest (Mezzo-Sopran). Einiges Interesse gewähren unseren noch ungeordneten Opernzuständen die Gastspiele, welche auch ihre alte Zugkraft bewähren. Hr. Steger gab diesmal sechs Partien: Masaniello, Lyonel, Manrico, Melchthal, Robert und Raoul. Seine Stimm-Mittel haben viel von ihrer einstigen Stärke und Frische verloren, manche sonst mühelos überwundene Schwierigkeit weiß der vorsichtige Künstler jetzt zu umgehen, dafür haben Gesang und Spiel ein freilich nothwendiges künstlerisches Maß erhalten; so erschien der Raoul, sonst immer von Hrn. Steger stiefmütterlich behandelt, diesmal in schönerem Lichte. Auf ihn folgte Hr. Naudin, noch von seinem vorjährigen Gastspiele hier beliebt, der am 3. d. M. als Edgar auftrat. Die Altistin Fr. Hofer nahm ihre Entlassung wegen einer über sie verhängten Disziplinarstrafe, da sie in einer Scene der Oper „Faust" zu spät auf der Bühne erschien. — Gegenüber den mancherlei Mängeln der Oper macht das Schauspiel einen günstigen Eindruck. Der Geburtstag Goethe's wurde durch eine treffliche Aufführung von „Clavigo" gefeiert. Die Darsteller gaben ihre Rollen mit besonderer Vorliebe, kein Mißton störte diese ganz gelungene Vorstellung. Die HH. Hallenstein (Beaumarchais) und Sauer (Clavigo) wetteiferten in der Sorgfalt ihrer Leistungen, dagegen war Hr. Kühns (Karlos) nicht sehr wirksam, und betonte die warme Freundschaft für Clavigo zu wenig. Frl. Keßler als Marie genügte. Für das naive Fach wurde Frl. Rottmayer aus Breslau nach dreimaligem glücklichem Auftreten engagirt; ihr Evchen in „Der verwunschene Prinz", ihre Franziska in „Minna von Barnhelm" ließen ein zwar nicht bedeutendes, aber hübsches Talent erkennen, welchem nur durch ein zu schwaches Organ Eintrag geschieht, Erscheinung und Spiel sind sehr einnehmend, die Auffassung ist recht verständig. Auch „Minna von Barnhelm" zeigte die Vorzüge des Schauspielpersonals. Für das tragische Fach debütirte Frl. Porth aus Frankfurt a. M. als Jungfrau von Orleans mit Erfolg; diese eine Partie bekundete schöne Mittel, wohlgeschulte, wiewohl nicht tadelfreie Deklamation, angemessenen tragischen Aufschwung.

Kleine Chronik.

Aus der statistischen Jahres-Uebersicht des Stadttheaters in Riga. Vom 1. September 1863 bis 31. August 1864. Im Ganzen 288 Vorstellungen und 2 Konzerte. Im Schau- und Trauerspiel: 57 Stücke in 80 Aufführungen, Lustspiel, Posse und Konzert: 77 an 101 Abenden, Opern: 29 in 107 Aufführungen. Geschlossen an 23 Abenden, dagegen an 7 Abenden je 2 Vorstellungen (in Riga und Mitau). Neu: 24 Stücke, darunter 11 ein- und zweiaktige, 1 Oper und 3 Operetten. Wir nennen davon: „Apollo's Gabe", Festspiel von W. A. Geertz, „Die Lady in Trauer" von Trauen, „Der Dämon des Spiels" n. d. Fr., „Niklas der Holzschnitzer" von Schneiger, „Struensee" von M. Beer, „Die Bettler von London" von Hartenfels, „Diana de Lys" von Dumas Sohn, „Heinrich der Vierte" von Shakespeare; „Zwei Tage Dichterjugend", Charakterbild von F. Pilzer (zum Shakespeare-Jubiläum), die Oper „Semiramis" von Rossini und die Burleske „Fürst Atapulko" von Offenbach. Im älteren, theilweise neueinstudirten Repertoir hatte Shakespeare 18 Aufführungen, Molière 1, Moreto 1, Lessing 4, Schiller 21, Goethe 5, Kleist 2; Grillparzer 1, Mozart 8, Beethoven 6, Weber 15. In Konzerten kamen eine Ouvertüre von Auber, zwei Symphonien und ein Klavierkonzert von Beethoven, das „Stabat mater" von Rossini und „Die Weihe der Töne" von Spohr zur Aufführung. Es konzertirten die HH. v. Bronsart, v. Kontski und eine ungarische „National-Kapelle". In der Oper gastirten die Schwestern Marchisio, die HH. Zachi und Minetti an 12 Abenden, im Schauspiel Fr. v. Buliowszky und Hr. Döring.

Saison-Eröffnungen: In Paris die Opéra comique mit „La dame blanche" und Grétry's „Tableau parlant", das Théâtre lyrique mit „La Reine Topaze". — In

Brüssel das Théâtre de la Monnaie mit den „Hugenotten". In Rotterdam mit „Lucia" und einer Scene aus der „Zauberflöte". In Hannover mit Goethe's „Faust". In Hamburg das Stadttheater mit der „Jüdin". In Darmstadt mit der „Königin von Saba". In Weimar mit „Wallenstein". In Leipzig mit „Graf Waldemar". In Mainz mit „Don Karlos". In Linz mit „Lucia". In den vereinigten Theatern zu Leoben und Pettau in Steiermark mit „Wie man Häuser baut" von Fr. Birch-Pfeiffer. In Zürich das Aktientheater mit „Freischütz".

In Paris hat im Gaîté-Theater ein fünfaktiges Drama von Alexander Dumas wohl den Beifall des Publikums, sehr wenig aber den der Kritik erworben. Es führt den Titel: „Les Mohicans de Paris" und soll luxuriös ausgestattet sein. Die „Europe Artiste" stellt es als einen vollkommen dramatischen Krüppel dar. — Im Théâtre français kam ein vieraktiges Lustspiel „La Volonté" von J. Duboys zur ersten Aufführung, dem die Pariser Kritik vom zweiten Akte an Geist, Anmuth und Satyre nachrühmt. — Das Ambigu-Theater brachte ein fünfaktiges Drama von (nur!) drei Verfassern: E. Blum, A. Bourgeois und Ponson du Terrail. Es führt den Titel: „Rocambole" und hat seinen Stoff einem Feuilleton-Roman von Ponson du Terrail: „Pariser Dramen" entnommen. — Das Porte-Saint-Martin brachte das fünfaktige Drama „Les Flibustiers de la Sonore" von Rolland und Aymard und das Odéon „Les Plumes de Paon", Lustspiel von Leroy. — Besondere Beachtung verdient aber das Vaudeville-Theater durch sein Novitäten-Repertoir eines einzigen Abends, in welchem die neue Theaterfreiheit ihren entschiedensten Ausdruck findet. Unter den vier Stücken, welche gegeben wurden, befanden sich eine Bluette von Lafontaine „Le Florentin", das altberühmte „Le Devin du Village" von J. J. Rousseau, „Pierrot posthume", literarische Harlekinade von Gauthier, und Zacharias Werner's „Vierundzwanzigster Februar"!

Zur Geschichte der „Afrikanerin". Auf Meyerbeer's ausdrücklich hinterlassenen Wunsch wird sich Hr. Fétis aus Brüssel nach Paris begeben, um Einstudirung und Inscenesetzung der „Afrikanerin" (die Oper hat auch den Titel „Vasco de Gama") zu überwachen. Meyerbeer soll viele Stellen in der Orchestrirung und in der Tenorpartie in drei bis vier Varianten aufgeschrieben haben, um dem Orchesterdirigenten und dem Sänger bei Schwierigkeiten und Aenderungs-Gelüsten die Wahl zu lassen, und willkürlichen Zusätzen oder Kürzungen vorzubeugen.

Die Pariser italienische Oper beginnt am 1. Oktober unter Hrn. Bagier's Leitung. Es sind im Zuschauerraume mancherlei Verbesserungen angebracht. Engagirt sind: die Damen Adomali, de Brigni, Charton-Demeur, de la Grange, de Méric-Lablache, Schwestern Marchisio, Adelina Patti, Penco, Spezzia, Vitali; die HH. Baragli, Corsi, Fraschini, Naudin, Negrini, Nicolini (Tenore), Aldighieri, Agnesi, Delle Sedie, Sterbini, Zucchi (Baritone), Antonucci Marchetti, Selva (Bässe), Scalese und Zuchini (Buffi). Das Repertoir dreht sich wie sonst um Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, verspricht aber auch Mozart's „Don Giovanni", „Figaro", „Cosi fan tutte", Cimarosa's „Matrimonio segreto", Pergolese's „Serva padrona" und je eine Oper von Mercadante, Pacini, Poniatowski und Flotow. Als Novitäten stehen in Aussicht: „La forza del destino" von Verdi, „Leonora" von Mercadante, „Don Bucefalo" von Cagnoni, „Crispini e la Comare" von Ricci und „La Duchessa di San Giuliano" von Graffigna. Auch ein Ballet-Personal ist diesmal engagirt.

Die Konzert-Unternehmung von Pasdeloup in Paris hat jetzt auch ihre „Geschichte" veröffentlicht. Es erschien nämlich eine „Histoire des Concerts populaires de Musique classique", welche über Gründung, Zweck und Mittel der genannten Unternehmung die näheren Details bringt. Die Concerts populaires haben bekanntlich zur Verbreitung der klassischen Musik in Paris und zur Aufmunterung junger Talente äußerst Verdienstliches geleistet.

Emil Chevé †. Geboren 1804, widmete er sich der Arzeneikunde und erhielt 1831 wegen seiner vorzüglichen Verdienste in der Station am Senegal den Orden der Ehrenlegion, begeisterte sich aber nach seiner Verheirathung mit einer musikalisch gebildeten Dame für den Volksgesang und dessen Verbreitung durch das Bezifferungssystem, welches Galin († 1821) zuerst in Frankreich eingeführt hatte, und welches nun Chevé nicht bloß theoretisch mit ebenso viel Dialektik als Rücksichtslosigkeit vertheidigte, sondern auch mit vielem Eifer und Erfolge beim musikalischen Unterricht in Anwendung brachte. Er starb in der letzten Augustwoche l. J. zu Fontenay le Comte in der Vendée, wohin er sich begeben hatte, um seine stark angegriffene Gesundheit zu stärken. Er schlief, im Garten sitzend und einem Freunde zuhörend, ein, um nimmer aufzuwachen.

Eine dänische Militär-Musikbande aus Kopenhagen ist von dem Konzert-Arrangeur L. Jullien für einige Produktionen in Her Majesty's Theatre zu London engagirt worden.

Eine englische Operngesellschaft wird unter der Leitung der Miß Pyne und des Mr. Harrison von Ende Oktober an im Londoner Majesty-Theatre ihr Glück versuchen. Unter den Mitwirkenden befindet sich selbstverständlich der unvermeidliche „einzige" englische Tenorist Sims Reeves. — Balfe hat für diese Unternehmung eine neue komische Oper „The sleeping Queen" geschrieben.

Im Londoner Drury-Lane-Theater beginnt am 24. September eine neue Schauspiel-Saison, für welche u. A. der bekannte Mr. Phelps engagirt ist. Versprochen sind neun Shakespeare'sche Stücke, Sophokles' „Antigone" u. s. w.

Englische Musikfeste. In Birmingham war vorige Woche Musikfest. Zur Aufführung kam: Mendelssohn's „Paulus", H. Smart's Kantate „The bride of Dunkerron", Klavierkonzert von Mendelssohn (Fr. Davison-Goddard), Verschiedenes aus der „Gazza ladra", Costa's neues Oratorium „Naaman", Mendelssohn's „Lobgesang", Ouvertüren von Weber, Cherubini, Rossini, Sonate für Violine und Klavier von Beethoven (Fr. Davison und Hr. Sainton), Händel's „Messias", Kantate „Kenilworth" von Sullivan, Weber's Konzertstück, „Griechischer Marsch" von Luders, Beethoven's „Christus am Oelberg", Offertorium von Guglielmi (Adelina Patti), Verschiedenes aus Hän-

del's „Salomon", Mendelssohn's „Elias" u. s. w. — Einige Tage früher fand in Hereford ein Musikfest statt mit folgendem Programm: Erster Theil des „Fall von Babylon" von Spohr, „Stabat mater" von Rossini (Tietjens, Sainton-Dolby, Santley). Verschiedenes aus Händel's Oratorien „Judas Makkabäus", „Theodora", „Israel in Aegypten", „Messias", u. s. w. Ouvertüre zu „Koriolan" von Beethoven, Einzelnes aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", aus Gounod's „Mireille", aus desselben „Nonne sanglante", aus Rossini's „Barbier", eine Arie von Spohr ꝛc. ꝛc. — Der letzte Tag war noch der Kammermusik gewidmet und Mozart, Beethoven, Händel, Molique, Onslow und J. L. Hatton dabei vertreten.

Die deutsche Oper in Brüssel beginnt ihre Vorstellungen am 17. September mit „Don Juan", welchem „Freischütz" und „Nachtlager" folgen sollen. Direktor ist Hr. Hildebrand, Kapellmeister Hr. Heinefetter, unter den Sängerinnen nennt man Frl. G. Schubert, auch hofft man auf Frl. Artôt. Beigabe ist ein Ballet mit 50 Stück Tänzerinnen.

c. **Der rheinische Sänger-Verein**, bestehend aus den Männergesangvereinen: Aachener Liedertafel, Bonner Konkordia, Kölner Männergesangverein, Crefelder Liedertafel, Elberfelder Liedertafel und Neußer Männergesangverein, veranstaltete Sonntag den 4. d. M. im neuen Kurhaussalon zu Aachen unter Leitung des städtischen Konzertmeisters Hrn. Fr. Wenigmann, Dirigenten der Aachener Liedertafel, ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert, an welchem für Gesang-Soli die HH. Th. Göbbels, C. Hill, H. Strom und das Frl. H. Rohn; als mitwirkende Dirigenten außer dem obigen die HH. C. J. Brambach, C. Wilhelm und Hartmann theilnahmen. Zur Aufführung kamen: 1) Ouvertüre zu „Anakreon" von Cherubini, 2) „Hymne an den heiligen Geist" von F. Schubert, 3) „Der Schäfer" von Franz Otto und „Liebe und Wein" von Mendelssohn, 4) „Mondenschein" von Franz Schubert, mit Orchesterbegleitung von F. Wenigmann, 5) „Velleda", Preiskomposition von C. J. Brambach, endlich 6) „Heinrich der Finkler", Preiskomposition von Franz Wüllner. Der letztgenannten Komposition liegt ein Text von Karl Lemcke zu Grunde, welcher sich durch weihevollen Ernst und melodischen Redeschwung vor den gewöhnlichen Texten solcher Kantaten rühmlich auszeichnet. Nach einem Klaviervortrage der Wüllner'schen Komposition, dem wir beiwohnten, zu schließen, ist es dem Komponisten gelungen, den Charakter der Dichtung in gelungenster und wirksamster Weise wiederzugeben. Das Preisgericht bestand aus den HH. F. Hiller, Gade und Rietz.

Lokales.

Die Meyerbeer-Feier im Operntheater soll nun doch stattfinden, nachdem man bereits vom Pester Nationaltheater mit einer ähnlichen „Feierlichkeit" überholt worden ist. Die „glänzende" Besetzung wird am Kärntnerthor darin bestehen, daß die zweiten Partien mit Inhabern erster Fächer besetzt sein werden, — wie es aber mit den ersten Partien aussehen wird, ist zweifelhaft. Fehlt es ja doch an einer ersten Koloratursängerin. Wenn man ferner hört, daß Hr. Schmid den Marcel singen soll, so muß, unbeschadet der Verdienste des trefflichen Bassisten, gefragt werden, ob Hr. Draxler, der erste Wiener Marcel und noch immer einer der tüchtigsten Darsteller dieser Rolle, nicht mehr Recht hätte, bei einer solchen Gelegenheit berücksichtigt zu werden. Hr. Schmid hätte ja den St. Bris singen können.

Der Gesellschaft der Musikfreunde wurde bekanntlich schon vor zwei Jahren vom Kaiser zur Herstellung eines neuen Vereinsgebäudes ein Bauplatz von 800 □ Klaftern auf den Stadterweiterungs-Gründen, sowie ein durch die Hälfte des Ertrages zweier Staatslotterien herzustellendes Baukapital, im Ganzen ein Geschenk von mehr als einer halben Million Gulden bewilligt. Wie wir vernehmen, hat nun der Kaiser außerdem die frühere Staatssubvention von jährlich 3000 fl. auf so lange bewilligt, bis die oberwähnten, der Gesellschaft zugewendeten Begünstigungen in Kraft treten.

Briefkasten der Redaktion. 10. — 16 September: ♂ in Berlin, H. M. in Genf, Δ in Frankfurt a. M.: Benützt. — K. J. im Waggon: Für die nächste Nr. — O. G. in Berlin: Erhalten.

Briefkasten der Expedition. 10. — 16. September: Hrn. C. P. . . . er in Hollowitz: Abonnement notirt von September bis Ende Dezember. Sie haben gut pro 1865 36 Kreuzer. — Hrn. A. B. . . r's Weinhandlung in Prag: Baarsendung genügt für September—Dezember.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 39. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 24. September. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt:

Erinnerungen
aus dem
Gebiete der Wiener Theater- und Musikkritik.

Es ist eine stehende Redensart in gewissen superklugen Kreisen und in schablonenhaft urtheilenden Literaturgeschichten, daß man sich bei uns in Oesterreich, namentlich in Wien, zu viel mit Musik und Theater beschäftige, zu viel davon rede, zu viel darüber schreibe.

Die Phrase stammt noch aus dem Vormärz und fußt, in der obigen, sehr gebräuchlichen Ausdrucksweise, auf einer wesentlichen Unkenntniß der thatsächlichen Verhältnisse und dessen, was noth thut.

Es ist immer vom Uebel, wenn über irgend einen Gegenstand zu viel gesprochen, zu viel geschrieben wird. Was aber ist „zu viel“? Ein gutes Wort, zu rechter Zeit gesprochen, ist niemals überflüssig. Kein Gegenstand in der Welt ist bedeutend genug, — ein eitles Geschwätz darüber ist „zu viel“; — kein Gegenstand so unbedeutend, daß er nicht mit Sorgfalt behandelt werden sollte. Man darf also nicht der Quantität zur Last legen, was die Qualität verbrochen hat, — das Maß für die erstere ist ein sehr relatives, die Bedeutung der letzteren entscheidet. Nicht wie viel geschrieben wird, ist wichtig, sondern ob es von den rechten Leuten geschieht, am rechten Ort, zu rechter Zeit, in der rechten Art.

In der vormärzlichen Zeit war bei uns die Politik gewaltsam, und indirekt auch die Wissenschaft und die Literatur um ihre wesentlichsten Rechte verkürzt, daneben waren auch die bildenden Künste arg vernachlässigt. Theater und Musik allein standen obenan, theils durch die Qualität der einschlägigen Leistungen, theils durch die Quantität des darüber Geschriebenen. Der letztere Vorzug war indessen ein sehr scheinbarer. Man denke nur, was geschrieben wurde. Bäuerle's „Theaterzeitung“ und Saphir's „Humorist“ deckten alle kritischen Bedürfnisse der österreichischen Residenzstadt. Angesichts dieser einigermaßen beschämenden Erinnerung darf wohl gefragt werden, ob das Facit der damaligen kritischen Leistungen wirklich jenes berüchtigte „Zuviel“ darbiete, oder nicht vielmehr ein bedauerliches „Zuwenig“?

Die gute, unschuldsvolle „Theaterzeitung“, — sie war das Sinnbild der mißverstandenen allgemeinen Menschenliebe, sie träufelte den lauen Regen ihrer Referate ohne Unterschied der Leistungen auf Gute und Böse. Sie hatte nicht die Einseitigkeit der Agentenblätter und nicht die Skandalsucht der kritischen Klatschbasen, sie überfloß einzig vom Lob der „Wackern“, von der Herrlichkeit der „Meisterlichen“, und „meisterlich“ waren ihr alle Berühmten, „wacker“ alle Uebrigen. Wer zu ihr kam, sei es mit einem wirksamen Beweis seiner Dankbarkeit, sei es auch nur mit einem freundlichen Lächeln auf den Lippen, der ward gelobt, resp. gelobhudelt, gehätschelt, resp. verhimmelt. Von der ersten bis zur letzten Zeile, vom obligaten Huldigungsgedicht an jedem „hohen“ Namenstage bis zur letzten kleinsten Provinzial-Notiz, spielte sie alle Nüancen vom flachsten Servilismus, bis zum gutherzigen Mitleid, — die Mitteltinten ausgefüllt mit den Versuchen literarischer Anfänger, den konventionell gedrechselten Referaten, hin und wieder mit Beiträgen anständiger Federn und, was noch

das Beste war, mit einem Repertoir alles Thatsächlichen, in welchem man jetzt nachträglich noch mit mehr Nutzen nachschlagen kann, als man von dem damaligen Lesen nach Hause brachte.

Ganz anders geartet war der „Humorist". Der war ein Spezialist, ein glänzendes Talent, zu schlechten Zwecken verbraucht, eine stachlichte Kritik, mitunter treffend, immer unmittelbar wirksam, aber wirksam um jeden Preis, auch um den der Wahrheit, der Vernunft, der Anständigkeit, hinreißend im Lob, vernichtend im Tadel, einseitig, leidenschaftlich, ungerecht in Beidem, allen Einflüssen, auch denen der persönlichen Antipathie und Sympathie stets offen, in guten und schlechten Witzen, in Wortschwall und Sinnverdrehungen schwelgend, immer nur das eigene momentane Gefühl, nie die Sache vor Augen, ein Blatt, nur durch den einen regen Geist, sonst durch kein Prinzip, durch keine Beihilfe gehalten, gründlich inhaltsleer, daher auch mit dem Tode seines Schöpfers null und abgethan, nichts mehr als schlechte Makulatur, oder ein trostloses Monument kritischer Unsittlichkeit.

Das war Dezennienlang die Wiener Kritik.

Ist es das, was man landläufig ein „Zuviel" nennt? Zu viel Schlechtes oder Unbedeutendes, zu viel Schwatzhaftigkeit und Parteilichkeit gewiß. Aber zu viel Kritik? Zu viel wirkliche Beschäftigung mit Theater und Musik? Das konnte man nur aus Mißverständniß behaupten. Man vermißte die Vertretung der politischen, der wissenschaftlichen, der belletristischen Interessen, man ermüdete an dem theatralisch-musikalischen Geschwätz, und so mußten Theater und Musik die Sündenböcke abgeben, ihnen und der angeblich übermäßigen Sorge für sie schrieb man alles Ueble zu, während man lieber hätte darauf achten sollen, ihre Vertretung besseren Händen anzuvertrauen.

Daß es Kreise gab, in welchen man die Schmach dieses Zustandes lebhaft empfand, beweist die Gründung der „Sonntagsblätter" 1842. Diese von L. A. Frankl trefflich redigirte Zeitung war das Produkt einer wohlthätigen Reaktion gegen die üblen Früchte jenes Zustandes, gegen die allgemeine geistige Versumpfung und speziell gegen die Entartung jeder Gattung von Kritik. Es ist hier nicht der Ort, uns über die Verdienste der „Sonntagsblätter" auszubreiten, wie sie der Stagnation im öffentlichen Leben kräftig entgegengewirkt, mit den lächerlichsten und quälendsten Censurverhältnissen muthig gekämpft, die österreichischen Literaten zu einträchtigem Wirken unter der Fahne des erwachenden Liberalismus angespornt und, trotz ihrer ausgesprochen deutschen Gesinnung, auch die vielgestaltigen Interessen Oesterreichs und die mannigfaltig eingreifende Bedeutung der nichtdeutschen Reichstheile nie außer Acht ließen. Wir haben es hier nur mit der Theater- und Musikkritik zu thun und zu bemerken, daß auch nach dieser Richtung hin die „Sonntagsblätter", im Bunde mit den auch in Oesterreich wachsenden Zeitideen, einen fühlbaren Einfluß übten. Es wurde nämlich in den „Sonntagsblättern" gleichzeitig gegen das scheinbare „Zuviel" an Theater- und Musikkritik und gegen die allzu reelle Erbärmlichkeit derselben reagirt. Um dies mit Erfolg thun zu können, mußte die Aufmerksamkeit der Leser vom Gebiete des Theaters und der Musik vielfältig auf andere Kunstgattungen, auf Literatur, Wissenschaft und allgemeinere Kulturinteressen gelenkt, der der Schaubühne und dem Konzertsaal gewidmete Raum auf ein Minimum beschränkt werden und ebenso Ton, Haltung, Tendenz der Referate demgemäß ihre Färbung und Zielpunkte erhalten. Die „Sonntagsblätter" waren vor allem streng und kurz angebunden, letzteres oft so weit, daß ihre Strenge sich wie Härte ausnahm. Wer sich weder Raum noch Zeit gönnt, ja nicht einmal den Willen verräth, seinen Tadel ausführlich zu motiviren, der wird bald in einzelnen Fällen ungerecht erscheinen. Die „Sonntagsblätter" machten Front gegen das damals herrschende musikalische Virtuosenthum, mit lakonischer Schärfe kehrten sie sich gegen alles Geflunker und suchten einer ernsteren Anschauung Bahn zu brechen. In eben diesem Sinne traten sie auf dem Gebiete der dramatischen Literatur zu Gunsten der jüngeren Dichter auf. Eine gewisse Absichtlichkeit in dem kritischen Gerichtsverfahren der „Sonntagsblätter" gegen die Burgschauspieler war an sich, — mit als Reaktion gegen den bis dahin vielfach gehegten und von der Polizei begünstigten Glauben an die Unfehlbarkeit auch dieser „Hofbediensteten" — sehr begreiflich und sogar nützlich, allein es schimmerte dabei immer eine Art Geringschätzung gegen alles Bühnenspiel hindurch, eine Stimmung, die mit der Thätigkeit des Kritikers in Widerspruch steht und die Wirkungen dieser Thätigkeit leicht beeinträchtigt. Bei alledem hatte aber der Leser der „Sonntagsblätter" doch entschieden das Gefühl, daß er es mit ehrlichen und fähigen Leuten

zu thun habe, welche dem Unwesen der schlechten Fachpresse energisch entgegenwirkten, und das war und ist immer ein bedeutender Vortheil für beide Theile und für die Sache. Damals, in den vierziger Jahren, war es ein bedeutender Fortschritt, welcher überdies durch Frankl's Konsequenz in der Durchführung seiner Aufgabe als ein höchst ehrenwerthes, nachahmenswerthes Beispiel genannt und beherzigt zu werden verdient.

Die guten Früchte ließen denn auch nicht auf sich warten, — sie wurden zwar durch die achtundvierziger Sturmperiode momentan verdeckt, ohne jedoch verloren zu gehen. Nachdem die politischen Wellen sich gelegt und nur allzusehr wieder eingedämmt worden waren, — fand sich der Boden vorbereitet zur Neubelebung alles künstlerischen Strebens, und zwar erfolgte dieser Aufschwung in so ausgiebiger, intensiver Weise, mit so viel Wärme und Ernst, wie man es in Wien seit Dezennien nicht erlebt hatte. Auch jetzt blieb der Vorwurf nicht aus: man beschäftige sich zu viel mit Theater und Musik, man schreibe zu viel darüber. Jetzt aber war dieser Vorwurf weniger begründet als je, denn trotz der politischen Reaktion, welche die kaum erweckten Keime der jungen Freiheit niedertrat, regte sich doch allenthalben der Sinn für alle Lebensinteressen der Monarchie, und von einem ausschließlichen Theater- oder Musik-Enthusiasmus war nicht die Rede. Man widmete nur eben dem Theater und der Musik, neben den sich neubelebt erhebenden bildenden Künsten, ihren angemessenen, mit Recht bedeutsamen Platz.

Im Waggon.

Urtheil eines Franzosen über einige deutsche Opernvorstellungen.

K. J. — „München! Dreißig Minuten!" Mit diesen Worten aus dem Halbschlaf geweckt, in welchen ich nach der mitternächtlichen Salzburger Passagierquälerei verfallen war, eilte ich in die ärmliche Restauration des Bahnhofes, genoß eine Tasse Kaffee, die wohl noch schlechter hätte sein können, und suchte dann mein Koupé wieder auf, in welchem ich seit Salzburg alleiniger Einwohner gewesen war. Doch jetzt waren die beiden andern Plätze bereits durch einen alten und einen jungen Herrn besetzt. Meine Absicht war, mich in meine Ecke zurückzuziehen und meine frühere Beschäftigung fortzusetzen, allein meine Reisegefährten waren Franzosen, Vollblut-Pariser, und als der alte Herr sah, daß er mit mir in seiner Muttersprache frei von der Leber weg reden könnte, da schien er sich für eine mehrtägige Entbehrung revangiren zu wollen, die Schleußen wurden geöffnet, und ich mußte mich in mein Schicksal ergeben. Er erzählte mir sogleich, daß er seinen Sohn, der in einem Hamburger Handelshause einige Zeit zugebracht, von dort abgeholt habe, und daß sie jetzt auf ihrer Reise nach Baden über Berlin, Dresden, Wien und München gefahren wären, und sich in jeder dieser Städte ein paar Tage aufgehalten hätten. Als das nächstliegende Gesprächsthema, nämlich alle Vorzüge und Nachtheile der Eisenbahnen, erschöpft war, und der alte Herr seiner Verwunderung und Entrüstung darüber Luft gemacht hatte, daß man in Deutschland deutsch und nicht französisch rede, war von den Städten die Rede, welche sie eben besucht hatten, und natürlich auch von den verschiedenen Theatern. Nun sah ich gleich, daß der alte Herr ein passionirter Theaterfreund sei, und ich hatte eine wahre Freude daran, wie sein Urtheil in den meisten Fällen mit dem meinen zusammentraf. In Berlin hatte er die „Hugenotten" gehört und die Vorstellung tief unter der Mittelmäßigkeit stehend gefunden, trotz eines gewissen Anstriches selbstzufriedener Aufgeblasenheit. (Ist das nicht trefflich charakterisirt?) Der Lucca gestand er allerdings viel Temperament, Schwung, Feuer und eine schöne Stimme zu, allein zu einer wirklichen ersten dramatischen Sängerin, meinte er, fehlt ihr noch Vieles, was sie schwerlich mehr erobern wird. Ueber die „Stumme von Portici" im Dresdener Hoftheater lautete das Urtheil viel günstiger; das Ganze sei anspruchsloser und solider. „Tichatschek", sagte u. A. mein französischer Theaterfreund, „ist allerdings ein schlechter Schauspieler, seine Bewegungen sind ganz absonderlich, aber man muß Respekt haben vor dem Ernste, der Gewissenhaftigkeit, der Hingebung, mit welcher dieser alte Mann die Partie vom Anfang bis zum Ende durchführt: die Stimme klingt in der Mittellage noch ganz jugendlich frisch".

In Wien hatten die beiden Fremden „Lucrezia" und „Fra Diavolo" gehört. Von der Gesammt-Aufführung der „Lukrezia" war der alte habitué des Italiens ebenso überrascht als erfreut: er hatte dieses südländische Brio auf einer deutschen Bühne nicht erwartet. Er bedauerte den gänzlichen Ruin der sonst, wie ihm schien, sehr begabten Primadonna, sprach sich über Beck sehr anerkennend aus, war aber besonders von unserer Bettelheim ganz entzückt. Er meinte aller-

dings, daß ihr zum richtigen Vortrage des Brindisi die nöthige Leichtigkeit und wohl auch die erforderliche Keckheit fehle, aber das sei nur Nebensache; er habe den Orsino von allen italienischen Sängerinnen gehört, welche die Partie seit zwanzig Jahren in Paris gesungen haben, und nicht eine habe die erste Kavatine „Nella fatal di Rimini“ so schön gesungen. Er konnte auch nicht umhin, sein Erstaunen auszudrücken über die Bescheidenheit und Gefälligkeit der Sängerin, eine Rolle wie die Pamela in „Fra Diavolo“ zu übernehmen; (von deren Durchführung er übrigens, sowohl was Spiel und Gesang betrifft, ebenfalls entzückt war). Als ich ihm nun Frl. Bettelheim's Repertoir mittheilte, welches in erster Reihe nur die zum Ueberfluß abgedroschenen Partien der Orsino, Pierotto, Gondi und Nancy enthält und sonst nur aus den Müttern und sonstigen alten Weibern in „Tell“, „Hans Heiling“, „Holländer“, „Margarethe“, „Figaro“ u. s. w. besteht, da konnte der mit der genialen Leitung unseres Operntheaters unbekannte Franzose gar nicht zu sich kommen. „Wie“, sagte er, „Ihr laßt eine solche Stimme und ein solches Talent unbeachtet oder nützt es ab in unwürdigen Aufgaben? Wo soll da die Sängerin die nöthige Aneiferung finden, sich immer höher empor zu schwingen, wenn sie in einem kleinen, sie beengenden Kreis gefangen gehalten wird? Wie, oder sollten in der älteren und neueren Opernliteratur keine Werke zu finden sein, die man eigens für sie einstudiren könnte? Nein, mein lieber Herr“, so fuhr er in seinem Feuereifer fort“, Ihr habt eine echte Perle und kennt nicht ihren Werth, das Fräulein komme nur nach Paris; schon seit einigen Jahren fehlt eine gute Altistin bei der italienischen Oper: man wird sie mit offenen Armen empfangen, man wird die „Gazza ladra“, die „Donna del lago“, die „Cenerentola“ und Alles, was sie nur wünscht, für sie auf's Spiel setzen und ihre künstlerische wie pekuniäre Zukunft ist gesichert!“ Wenn man von diesen Worten alle die vielleicht darin enthaltene Ueberschwenglichkeit und französische Präpotenz abzieht, so bleibt doch noch darin genug Wahres und Richtiges, um sowohl der Sängerin, als besonders der Direktion Stoff zum Nachdenken zu geben. Die übrige Besetzung des „Fra Diavolo“ hatte, mit Ausnahme Mayerhofer's, bei dem alten Herrn keine Gnade gefunden. Frl. Tellheim, meinte er, thäte besser, in eine Gesangsschule zu gehen, als die Zerlina zu singen, und Hr. Wachtel sehe aus wie ein garçon perruquier und habe nicht eine Ahnung, wie die Partie gespielt und gesungen werden solle. Worüber ich aber am meisten erstaunte, war das Urtheil über unser ebenso gebildetes wie eingebildetes Orchester; der Franzose fand es bei aller Anerkennung der Präzision doch gleichzeitig roh und affektirt. In der Ouvertüre zu „Fra Diavolo“ wäre das Pianissimo bis zur gänzlichen Unhörbarkeit getrieben worden: das sei Affektation. Im Verlauf der Oper hingegen werde auf feinere Nüancen der Partitur keine Rücksicht genommen und die Begleitung des Gesanges sei durchaus zu stark und roh. Das Dresdener Orchester, setzte er hinzu, scheine ihm in dieser Beziehung weit besser geschult als das Wiener, wogegen es diesem an Kraft und Feuer vielleicht nachstehe. Natürlich wird man ein solches Urtheil als eine Philharmonisten-Lästerung mitleidig belächeln, denn in Wien ist der blinde, oder besser der taube Glaube an die Unfehlbarkeit des Operntheater-Orchesters noch felsenfest, allein mein guter Franzose weiß nichts davon und urtheilt ohne vorgefaßte pflichtmäßige Bewunderung, und ich — je nun, da ich einige hundert Meilen weg bin, so schreibe ich es muthig nieder, denn ich habe nicht zu befürchten, von den allezeit Getreuen gesteinigt zu werden.

Aus München hatte mein Reisegefährte nicht viel zu erzählen, denn er hatte nur den alten „Dorfbarbier“ gesehen, dessen Musik ihm recht wohl gefallen hatte. Er meinte, die Operette müßte in zweckmäßiger Uebersetzung in Paris sicher auch gefallen. Er fand auch die Darstellung derselben in München sehr gelungen und knüpfte daran die allgemeine Bemerkung, daß überhaupt alle komischen Rollen, die er in Deutschland darstellen gesehen hatte, stets mit weit größerer Diskretion und Zurückhaltung gespielt würden, als es in Frankreich der Fall sei, und trotzdem doch sehr wirksam wären. Als nun das theatralische Gespräch, von welchem ich natürlich hier nur das Wesentliche und Treffendste angeführt habe, erschöpft war, gingen wir zur Politik über, was für mich nicht minder interessant war, denn ich erhielt einen Einblick in die Ansichten der besitzenden Klassen Frankreichs, die mir manches Räthsel löste, — doch das gehört nicht hieher. Endlich kamen wir nach Oos, wo mich meine beiden Waggon-Freunde verließen, um nach Baden zu fahren. Wir trennten uns wie alte Bekannte, denn wenn wir auch gegenseitig unsere Namen nicht kannten, so waren wir uns doch in so vielen Ansichten und Empfindungen begegnet, daß wir uns schon jahrelang zu kennen schienen. Dieser halbe Tag war für mich ebenso schnell wie angenehm vorübergegangen; ich setzte nun meine Reise nach Paris

fort, wo ich am Morgen des folgenden Tages in der fatalsten Gesellschaft, zwischen einem Kavallerie-Offizier und einem Weinreisenden, halb gerädert ankam.

Zur Charakteristik des Burgtheaters,

seiner darstellenden Kräfte und seiner Leitung.

I.

Das weibliche Personal.

(Fortsetzung.) *)

Zerline Gabillon, geb. Würzburg.

(Erste Gastrolle, 8. Mai 1853, Johanna in der „Jungfrau von Orleans"; erste Debütrolle, 17. September desselben J., Donna Diana.)

y. — Die bis jetzt von uns gezeichneten Charakterköpfe aus unserem Hoftheater-Personal gehörten sämmtlich der älteren Generation an, die nun folgenden sind die Jüngeren, die seit 1850, seit Laube's Direktions-Antritt engagirt wurden. Es erfordert dies einen gewissen Unterschied in der Beurtheilung. Wir hatten es dort mit fertigen, hier haben wir es mit werdenden Schauspielern zu thun. Kann zwar auch der ältere Künstler mit jeder neuen Rolle einen Schritt vor oder zurück thun, so ändert dies doch nichts Wesentliches an dem Gesammtbilde, das wir uns von ihm nach langjährigem Vertrautwerden mit seinen Leistungen entworfen haben. Diejenigen aber, die noch Jahre der Entwicklung vor sich haben, und mit welchen nach dem nicht immer durchdringlichen Walten der Direktionen oft sehr auffallend hin und her experimentirt wird, können mit jeder neuen Rolle eine neue Seite ihres Talentes aufdecken, eine unerwartete Bedeutung gewinnen, möglicherweise auf ein oder das andere Gebiet erfolgreich hinüberrücken, der künftigen Uebergänge in ältere Fächer gar nicht zu gedenken. Darum muß in der Regel, diesen gegenüber, die Schilderung ihren Abschluß einer späteren Zukunft vorbehalten, eingedenk aller möglichen Wendungen und Wandlungen des menschlichen Geistes und der künstlerischen Befähigung. — Dies vorausgeschickt, wenden wir uns unserem heutigen Thema zu.

Als Frl. Würzburg an der Burg debütirte, war sie noch ein sehr rohes Talent, ein junges, frisches, hübsches Mädchen ohne künstlerische Erziehung, oder vielleicht künstlerisch verzogen, voll Feuer, aber auch voll Unnatur. Sie spielte erste tragische und heroische Rollen und zeigte Talent in Einzelnheiten, doch überwogen die Fehler und Unarten gar sehr. Diese Fehler waren: ein häßliches Verzerren der sonst so ansprechenden Gesichtszüge, ein Vorwiegen der Zischlaute in ihrer Rede, ein Ueberfluß an falschem Pathos, sammt unnatürlichem Schluchzen u. dgl. m., endlich eine beständige Unruhe, die der konsequenten Entwicklung ihres Spieles schadete, den Zuschauer peinlich berührte. Von einer bedeutsamen Eigenthümlichkeit der Auffassung war nichts zu spüren; dagegen schien sie schon damals ziemlich bretterfest, wenn man so sagen darf, effektuirte in einzelnen Stellen, und namentlich in Rollen wie Jane Eyre, durch einen gewissen leidenschaftlichen Schwung, — die äußere Erscheinung und die große Noth an ersten Liebhaberinnen dazu gerechnet, — kurz sie gefiel dem Publikum, wurde von der Tageskritik sehr warm gelobt, wurde engagirt und nahm sofort Besitz von den ersten weiblichen Heldenrollen.

Auf langsamerem Wege hätte sie sich vielleicht sicherer herangebildet. Indessen, die erwähnte Noth verlockte nicht wenig zu gewagten Experimenten, und zur Noth ging es denn auch. Auf klassischem Boden, nämlich mittelst klassischer Rollen spielte sich das neue Mitglied ein, und erfüllte auch Frl. Würzburg damals nicht die Hoffnungen, die man, jenes Fach betreffend, auf sie gesetzt hatte, so hat doch Fr. Gabillon sich im Allgemeinen auf eine ganz lobenswerthe Weise entwickelt.

Als Frl. Seebach an die Burg kam, entspann sich zwischen ihr und Fr. Gabillon eine Art Konkurrenz, in Folge deren die Gebiete getheilt wurden, der Seebach die mehr lyrisch-sentimentalen, der Gabillon die mehr heroisch-leidenschaftlichen Rollen zufielen, während letztere zugleich auch im Lustspiele, namentlich nach dem Abgang der Neumann, Beschäftigung fand.

Eine wesentliche Besserung und Klärung in ihrem Spiele trat mittlerweile unverkennbar hervor: die Gesichtszüge gewannen an Stetigkeit, die Bewegungen an Bestimmtheit und Maß, die Zischlaute traten nicht mehr störend heraus, das falsche Pathos nahm ab, eine natürliche Sprechweise ward zur Regel, die Details wurden mit mehr Geschmack, das Ganze der Leistungen mit mehr Styl behandelt, — der Gesammtton des Burgtheaters hatte seine ordnende, reinigende Macht auch in diesem Falle bewährt.

Im Laufe der letzteren Jahre wendete sich die Thätigkeit der Fr. Gabillon — und zwar nicht erst mit

*) S. J. 1863, S. 529, 562 und 610, J. 1864, S. 35 und 70.

dem Eintritt der neuesten Oberheldin, Frl. Wolter — mehr und mehr vom Heldenthume ab. Ihr Repertoir bewegt sich, mit wenig Ausnahmen, zwischen dem Gebiete des Rührstücks und dem des Lustspiels. In ersterem spielt sie romantische Mädchen und sentimentale Frauen, in letzterem zumeist junge Witwen, Salondamen, Koketten, weibliche Intriganten, mitunter auch schon liebenswürdig alternde Damen.

In dieser gegenwärtig von ihr eingenommenen Stellung erreichen die meisten Rollen der Fr. Gabillon eine freundliche Mittelhöhe, auf welcher sie sich, inmitten des musterhaften Ensembles unserer Hofbühne und an dasselbe sich anschließend, meist ganz erfreulich ausnehmen. Dabei ist aber doch zwischen den einzelnen Leistungen oft ein bemerkenswerther Unterschied. So sind z. B. ihre sentimentalen Liebhaberinnen: Anna im „Sonnwendhof“, Ella Rose, Julie in „Werner“ u. a. Reproduktionen von ansprechendem mittleren Werth; Minna von Barnhelm ist schon lebendiger, farbenreicher, die Valentine dagegen verlangte mehr Eigenthümlichkeit. Unter den wenigen Tragödienrollen, welche Fr. Gabillon noch übrig hat, ermangeln, die Eboli wie die Stuart im Ganzen der Größe, im Einzelnen der intensiven Leidenschaft. Man ist nicht unbefriedigt, so lange man sieht und hört, sobald aber der Moment vorüber ist, ist auch schon der Eindruck verwischt, es bleibt nichts haften, kein fesselndes Bild erinnert uns an das eben Erlebte. Wirksamer ist ihre Milford, doch ist auch hier viel konventionelles Pathos. Lyciska im „Fechter von Ravenna“ ist eine ihrer schönsten Rollen .... gewesen. Grillparzer's Hero dagegen ist eine ihrer gelungeneren Schöpfungen neuerer Zeit, einfacher, inniger, natürlicher als irgend eine ihrer sonstigen ernsten Rollen, ein anmuthig harmonisches Bild. Energischere Aufgaben, wie die Christine in „Monaldeschi“ gelingen ihr mitunter sehr wohl; doch fehlt ihr z. B. zur Adelheid in „Götz“ der kecke Uebermuth. Ihre Neuberin in den „deutschen Komödianten“ ist viel zu konventionell abgezirkelt, ihrer Toni im „weißen Blatt“ mangelt durchaus die schlichte Natürlichkeit. Im Lustspiel bewegt sie sich neuerer Zeit weit besser, und nur an einzelnen Partien, wie z. B. der Gräfin d'Autreval im „Damenkrieg“ klebt noch ein Bleigewicht von Pathos, mit welchem dieser Charakter gar nichts zu thun haben sollte; dagegen sind ihre Margarethe von Navarra, ihre Marquise de Prie („Fräulein von Belle-Isle“) sehr ansprechend, ihre Porzia und Beatrice äußerst frische und harmonische Leistungen, und ihre Anna Vanneau in „Die Eine weint, die Andre lacht“, (wie früher eine ähnliche Rolle im „verstorbenen Lyonel“) mit überraschender Schärfe und dabei doch mit entsprechend mildernder Feinheit ausgeführt. Endlich hat Fr. Gabillon in ihrer allerneuesten Rolle — Herzogin von Marlborough — einer Leistung von feinem Maß und guter Haltung, verständig aufgefaßt und stylgemäß durchgeführt, die besseren Eigenschaften ihrer künstlerischen Individualität recht deutlich an's Licht gebracht.

Anknüpfend gerade an diese Leistung, wollen wir mit dem Wunsche schließen, daß es Fr. Gabillon gelingen möge, den Weg der schönen einfachen Natürlichkeit konsequent einzuhalten und sich auf demselben zu immer selbständigeren, eigenartigeren Schöpfungen zu erheben. Die Beliebtheit, die sie bei dem hiesigen Publikum genießt, wird sich dann gewiß noch zu einer viel wärmeren Anerkennung steigern.

(Fortsetzung folgt.)

Das Scala-Theater in Mailand.

Ein Beitrag zur Theatergeschichte. *)

Das Teatro alla Scala in Mailand spielt bekanntlich in Italien eine hervorragende Rolle und genießt überdies einer europäischen Reputation, erstens seiner Größe wegen, in welcher Eigenschaft es nur in San Carlo zu Neapel einen fast ebenbürtigen Rivalen besitzt, dann aber auch in Betreff seiner mannigfach berühmten Leistungen und der nahezu berüchtigten Eigenwilligkeit seines Publikums, in den Aeußerungen des echten Mailänder Volksgeistes mit seiner wunderlichen Mischung von Zähigkeit und Launenhaftigkeit.

Die Scala verdankt ihren Namen der Kirche sammt Kollegium di Santa Maria della Scala (Maria Stiegen), auf deren Grund und Boden sie erbaut wurde.

Bis 1776 existirte in Mailand ein Hoftheater im kön. Schlosse selbst. Dieses theilte am 25. Februar genannten Jahres das Loos, welches schließlich alle Theater ereilt: es brannte ab. Es war am Faschingsonntag früh; kaum waren die letzten Gäste, welche die Samstag-Redoute besucht hatten, aus dem Hause, so brachen die Flammen aus demselben, und in wenig Stunden war das Teatro di Corte nur mehr eine rauchende Ruine.

Alsbald wurde ein hölzernes Interimstheater improvisirt, zugleich aber wurde dafür gesorgt, daß aus

*) Obiger Skizze liegt zu Grunde die Brochüre „Teatro alla Scala“ von L. Romani. Mailand G. Pisola.

dem Provisorium kein Definitivum werde, und es ist Angesichts der Langsamkeit unseres gegenwärtigen Wiener Opernbaues nicht uninteressant zu erfahren, daß schon nach zwei Jahren und etlichen Monaten ein großartiges neues Theatergebäude nach dem Plane des Architekten Josef Piermavini erbaut, der Oeffentlichkeit übergeben, nämlich am 3. August 1778 bereits das gegenwärtige Theater alla Scala eröffnet wurde.

Die Regierung hatte zu diesem Neubau den Platz angewiesen, wo früher die obgenannte Kirche gestanden hatte. Die Baukosten wurden größtentheils dadurch gedeckt, daß die Logen des zu erbauenden Theaters im Vorhinein vermiethet und auf diese Weise, wie es überhaupt in Italien Sitte ist, erbliches Familien-Eigenthum wurden..

Im Jahre 1814 wurde der Bühnenraum vergrößert und zweckmäßiger eingerichtet, nach Angabe des Architekten Canonica, und verschiedene Räumlichkeiten in Folge Demolirung des Klosters S. Giuseppe dazu geschlagen. Seitdem beträgt der gegenwärtige Flächenraum des Theaters sammt Attinenzien über 100 mêtres Länge und beinahe 40 mêtres Breite. Der Zuschauerraum umfaßt in jedem der drei ersten Stockwerke 36 Logen, im vierten und fünften Stock je 39, außerdem 8 Prosceniumslogen, somit im Ganzen 194 Logen, ohne die Hofloge und eine große Loge im sechsten Stock zu rechnen. Das Parterre ist bei 25 m. lang und über 22 m. breit; es faßt 1500 Zuschauer, von welchen 900 sitzen können. Der ganze Zuschauerraum faßt 3800 Personen.

Im Jahre 1830 fand eine neue Restauration statt und in den fünfziger Jahren wurden mehrere wesentliche Verbesserungen und Zugaben angebracht, u. A. die Gasbeleuchtung eingeführt, mit 400 Gasflammen allein für den Mittelluster.

Die erste Vorstellung am 3. August 1778 bestand aus zwei Opern und fünf verschiedenen choreographischen Beigaben. Erstere waren: „L'Europa riconosciuta", in 2 A., Text von Verazi, Musik von Salieri, und „Troja distrutta", Text von demselben, Musik von Mortellari; die fünf Ballete: „Pafio e Mirra, ossia I prigionieri di Cipro", komponirt ebenfalls von Verazi mit Musik von Salieri; „Apollo placato", von demselben, Musik von Baillou; „Calipso abandonnata" von Canziani, Musik von Stabinger; „Il tradimento di Sinone" von Legrand und „La Gelosia".

Das Repertoir der Scala während der nächsten Jahrzehente, etwa bis Ende des Jahrhunderts, ist reich an berühmten und unberühmten Komponisten-Namen; die Werke der einen wie der andern sind indessen gleicherweise verschollen. Wir finden unter Ersteren mit je mehreren Opern vertreten: Salieri, Paesiello (1779 „La Frascatana", später „Il barbiere di Siviglia" u. a.) Cimarosa (mit 20 Opern u. a. 1793 „Il matrimonio segreto"), Florian Gaßmann aus Wien, der Gründer der Wiener Witwen- und Waisen-Societät, der sich auch mit einer Oper nach Mailand gewagt, Zingarelli (1785 „Alsinda", und nebst mehreren Opern auch ein Oratorium „Telemaco"), Paër (1793 „L'oro fa tutto" u. a.) Simon Mayr („Un pazzo ne fa cento" u. a.) — Auch Fioravanti war schon 1796 mit einer Oper „L'Astuta in amore" vertreten und Cherubini debütirte bereits 1789 mit einer „Ifgenia in Aulide.

Die Ballet-Kompositionen jener Zeit verdienen auch erwähnt zu werden wegen der merkwürdigen Wahl der damals choreographisch behandelten Stoffe. Es gab mythologische, historische, romantische, genreartige Ballete, Schäferspiele u. dgl. m. Z. B. „La morte di Cleopatra", „Lo scoprimento d'Achille", „Attila", „Il Solimano", „Annetta e Lubino", „Alzira", „Il diavolo a quattro", „Alessandro nelle Indie", „La Solennità del primo giorno dell' anno alla China", „Il convitato di Pietra", „Il ratto delle Sabine", „Il Popolo babilonese che rende omaggio a Ninia", „Giulietta e Romeo", „La discesa d'Ercole all' inferno", „Feste di Flora", „Giasone e Medea", „Fedra", „Gli amori di Igor primo Czar di Moscovia", „La caduta di Troja", „Edipo", „Amleto", „Amor creduto un cane", „Federico II. re di Prussia", „La fanciulla mal custodita", „La Didone", „Lucrezia", „Guglielmo Tell", „Ottocaro re di Boemia" u. s. w.

Das Opernrepertoir während der folgenden zwei Dezennien, 1801—1820, ist vor Allem durch die wiederholte Vorführung Mozart'scher Opern interessant. Wir finden zuerst verzeichnet: 1807 „La scuola degli amanti", Dramma giocoso, Musica di Amedeo Wolfgango Mozart, di Salisburgo in Austria. Ferner 1814: „Il dissoluto punito" ossia, „Don Giovanni Tenorio", 1815: „Le nozze di Figaro", 1816: „Il flanto magico", 1819: „La clemenza di Tito". Von Rossini kamen folgende neue Opern zur Aufführung: 1812: „La pietra del paragone", 1814: „Aureliano in Palmira", „Il turco in Italia", 1815: „L'Italiana in Algeri", 1816: „L'inganno felice",

1817: „La gazza ladra“, „La Cenerentola“, „Ciro in Babilonia“, 1818: „Torvaldo e Dorliska“, 1820: „Bianca e Falliero“, „Il barbiere di Siviglia“. — Sonst sind von bedeutenderen Komponisten vertreten: Zingarelli, Simon Mayr (mit mehr als zwanzig Opern), Fioravanti (u. a. „Le cantatrici villane“), Cimarosa“, Weigl (u. a. „La principessa d'Amalfi“ und „La famiglia svizzera“), Paesiello, Paër (u. a. „Sargino“, „Agnese“), Guecco („La prova d'un' opera seria“), Dussek, Morlacchi, Caraffa, Winter (u. a. „Maometto“), Gyrowetz, Pacini („Il barone di Dolsheim“); und von weniger berühmten und Verschollenen: Puccitta, Nicolini, Nasolini, Gazzaniga, Mosca, Lavigna, Federici, Orlandi, Pavesi, Farinelli, Generali, Paganini, Guglielmi, Basily, Bigotti, Marinelli, Coccia, Soliva, Carlini u. m. A.

Am 14. November 1820 debütirte Meyerbeer mit seiner eigens für die Scala geschriebenen „Margherita d'Anjou“.

Unter den Balleten dieses Zeitraumes nennen wir: „La Nina pazza per amore“, „Agamemnone“, „Macbet“, „Gengis Kan“, „La rete di Vulcano“, „Gustavo re di Svezia“, „Sofonisba“, „La figlia dell' aria“, „Il sarto olandese“, „Igor ed Olga“, Ifigenia in Tauride“, „Numa Pompilio“, „Gli Ussiti sotto a Naumburgo“, „La vendetta di Latona“, „Le Lavandaje di Parigi“, „Otello“, „La Vestale“ u. s. w.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Statistik der Musikliteratur Oesterreichs.

K. Czk. — Als ein erfreuliches Zeugniß des Aufschwungs, welchen der österreichische Verlagshandel in neuerer Zeit genommen, dient der uns vorliegende „Oesterreichische Katalog. Verzeichniß aller vom Januar bis Dezember 1863 in Oesterreich erschienenen Bücher, Zeitschriften, Kunstsachen, Landkarten und Musikalien“, welcher im Verlage des Vereins der österreichischen Buchhändler seinen vierten Jahrgang erlebt hat. Er umfaßt alle Idiome unserer vielsprachigen Monarchie und zerfällt in folgende sechs Abschnitte:

1. Deutsche Abtheilung;
2. Slavische Abtheilung.
3. Ungarische „
4. Italienische „
5. Kunstsachen, Photographien und Landkarten.
6. Musikalien.

Der letztgenannten wollen wir eine eingehendere Betrachtung widmen und eine bibliographisch statistische Zusammenstellung der betreffenden Literatur fachmäßig folgen lassen.

Der musikalische Theil zerfällt in sich wieder in 29 Unterabtheilungen, welche wir einzeln mit Hinzufügung der Anzahl der in jeder Rubrik verzeichneten Werke anführen wollen.

I.	Pianoforteschulen und Uebungen . . .	8
II.	Für Pianoforte zu zwei Händen . . .	285
III.	„ „ „ „ „ (Tänze u. M.)	260
IV.	„ „ „ „ vier „	36
V.	„ „ „ „ mit Begleitung . .	1
VI.	„ „ „ „ sechs Händen . . .	1
VII.	„ „ „ für zwei Pianoforte .	3
VIII.	„ „ und Violine	40
IX.	„ „ „ Violoncell	8
X.	„ „ „ Flöte	5
XI.	„ „ „ Horn	1
XII.	„ „ Violoncell und Aeolodikon .	1
XIII.	„ Orgel, Physharmonika u. Harmonium	26
XIV.	„ Harmonika	1
XV.	„ Zither	71
XVI.	„ Harfe	4
XVII.	„ Violine	1
XVIII.	„ zwei Violinen, Viola und Violoncell (Quartett)	3
XIX.	„ Flöte	5
XX.	„ Guitarre	6
XXI.	„ Flügelhorn	1
XXII.	„ Kinderinstrumente und Pianoforte .	1
XXIII.	„ Orchester	29
XXIV.	Gesangübungen	2
XXV.	Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . .	141
XXVI.	Opernmusik im Klavier-Auszuge . . .	82
XXVII.	Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung	111
XXVIII.	Kirchenmusik	72
XXIX.	Theoretische Werke	2
	Zusammen . . .	1207

Stellen wir die Resultate ähnlicher Uebersichten seit dem Erscheinen des „Oesterr. Katalogs" jener des vorigen Jahres gegenüber, so ergeben sich:

für 1860 1031
„ 1861 936
„ 1862 1281

Die auffallende Verminderung der Produktion im J. 1861 (um 95 Nummern), sowie deren bedeutende Erhöhung (um 345 Nummern!) im darauffolgenden Jahre mag wohl eine Folge der damaligen Zeitverhältnisse gewesen sein, wo nach dem italienischen Kriege der Unternehmungsgeist tief darniederlag.

Am zahlreichsten sind, wie immer, Wien und Prag vertreten, wo die bekannten Firmen Haslinger, Spina, Wessely und Büsing, Christoph und Kuhé, Hoffmann, Schalek und Wetzler &c. die meiste Thätigkeit entwickeln.

In der Klavierabtheilung dominirt das Salonstück und die Tanzmusik; die Gebrüder Strauß allein lieferten 63 neue Tänze und Märsche. Auf dem Gebiete der Klavierauszüge und Opern-Arrangements finden wir Verdi's „Ballo in Maschera" (Spina), welcher neben dem vollständigen Auszuge mit 29 Nummern vertreten ist, denen sich außerdem eine Auswahl der beliebtesten Gesänge aus derselben Oper (10 Nummern) anschließt.

Unter den 26 Nummern Kompositionen für Orgel, Physharmonika und Harmonium figurirt C. G. Lickl mit 13. Für Violine findet sich nur eine einzige Nummer vor, nämlich L. H. Kadleček's, „50 methodisch geordnete Etuden". Das Quartett ist durch H. W. Ernst, Johann Herbeck und Franz Schubert (op. 168) vertreten. Zu dem Kontingent der Vokalmusik trugen am zahlreichsten Esser mit 6, v. Hornstein mit 18 Liedernummern bei. Im mehrstimmigen Gesange begegnen wir vorwiegend den Namen Kittl, J. F. Kloß, Rubinstein, Storch, Tauwitz und J. L. Zwonař (Prag). Robert Führer, L. Rotter, A. Tuma, Cyrill und Josef Wolf bringen kirchliche Kompositionen, der Erstgenannte allein 26 Nummern.

Endlich haben wir noch der zwei theoretischen Werke zu erwähnen, die den Schluß des Verzeichnisses bilden. Es sind J. H. Skraup's „Theoretisch praktische Musik-Schule für Lehrer und Kirchen-Chordirektoren" (Prag), und L. Postępski's „Musikalisches Einmal Eins oder bildliche Darstellung sämmtlicher Tonwerke &c." (Wien).

Nach dem Erscheinen des fünften Jahrgangs des besprochenen Katalogs werden wir eine unserer heutigen Mittheilung ähnliche Zusammenstellung der Publikationen von 1864 bringen.

Berliner Musikbericht.

Von Otto Gumprecht.

Das Ende der Opernsaison auf der königlichen Bühne. — Das Riemann'sche Gastspiel. — Der Tenorist Richard. — Die Damen Schmidt und v. Murska. — Beginn der neuen Saison.

Bevor ich Ihre Aufmerksamkeit für die musikalischen Erstlinge der kaum begonnenen Saison in Anspruch zu nehmen suche, muß ich zunächst noch einen flüchtigen Blick auf den letzten Abschnitt des abgelaufenen Opernjahres werfen. So oft der Frühling beginnt, pflegt sich in unseren Sängern und Sängerinnen mit besonderer Heftigkeit die Wanderlust zu regen. Während dieser Zeit, in welcher seit jeher bei den verschiedenen Bühnen der Brauch gewesen, ihren Reichthum oder auch ihre Armuth, wie es eben kommt, untereinander auszutauschen, zogen wieder ganze Schaaren von Gästen durch unser Opernhaus. Bald handelte es sich darum, die durch Beurlaubung entstandenen Lücken in unserem einheimischen Personal vorübergehend durch fremde Kräfte auszufüllen, bald um die Prüfung engagementsuchender Kandidaten. Den Einen war es nur darum zu thun, bei dem Publikum und der Kritik unserer Hauptstadt sich einen Geleitsbrief für ihre weiteren Künstlerfahrten auszuwirken, die Anderen verlangten danach, ihren längst gewonnenen und befestigten Ruhm auf einem neuen Schauplatz zur Geltung zu bringen.

Aus allen diesen Gastspielen, die sich im bunten Wechsel drängten, leuchtet das des hannöver'schen Tenoristen Niemann durch seine äußere und innere Bedeutung hervor. In jedem Stück erweist sich seine Stimme als ein echter, vollwichtiger Heldentenor von nicht minder hohem und stattlichem Wuchse als die Gestalt ihres Trägers, welche die gesammte Umgebung um eines Hauptes Länge überragt. Der Klang zeichnet sich ebenso sehr durch Weichheit, Schmelz und Fülle wie durch fernhin strahlenden Glanz und kernige Kraft aus. Im besondereren Grade geeignet, alle Regungen der Seele, von leichtumflorter Schwärmerei bis zum mächtigsten Pathos der Lust und des Schmerzes, wiederzuspiegeln, wird der angeborene Adel des Tons nur in

vereinzelten Fällen in Folge einer zu gewaltsamen Behandlung des obersten Registers beeinträchtigt. Bei solchen Gelegenheiten macht sich auch die Neigung bemerklich, die Intonation zu hoch zu treiben. Auffassung und Wiedergabe des darstellenden Charakters legen von einer poetischen Gestaltungskraft Zeugniß ab, deren vollquellende Energie selbst gegenüber gewissen Extremmitteln des Ausdruckes die Kritik gefangen nimmt. Dahin gehört z. B. die gelegentliche Anwendung des Tremolo, das Hinüberstreifen in den Ton der gesprochenen Rede, einzelne Grade des Fortissimo, die sich dem streng musikalischen Maße entziehen. Freilich ist dabei auch noch in billigen Anschlag zu bringen, daß die große moderne Oper durch ihre ausschließliche Richtung auf den handgreiflichsten Realismus dergleichen Eingriffe in die reine Schönheit des Tones nicht allein entschuldigt, sondern sogar gebietet, sollen anders die Absichten des Komponisten zu ihrer thatsächlichen Verwirklichung gelangen. Unter allen Berufsgenossen Niemann's, die im Laufe der Jahre an dem Berliner Publikum vorübergegangen, sind es im Grunde genommen nur zwei, die man ihm als in der Gediegenheit des Wesens und im Glanz der Erscheinung ebenbürtig vergleichen kann: Roger und Tichatschek. Vor ihm voraus hat der erstere eine geistreichere Detailmalerei des Ausdruckes, der letztere eine noch imposantere Kraft des Organs und mehr Umfang in der Höhe. Was aber dem Franzosen abging und Niemann im hohen Grade besitzt, ist die treue Unmittelbarkeit, gemüthvolle Wärme und schlichte Einfachheit des Vortrags, und in dem sympathischen Wohllaut des Tones wie in der Poesie der gesammten Auffassung und Behandlung erscheint wieder der hannöver'sche Tenorist seinem Dresdener Kollegen überlegen. Mir ist bisher kein Sänger begegnet von demselben eminenten dramatischen Ausdrucksvermögen, von der gleichen Fähigkeit, aus dem innersten Herzen der Situation alle Einzelheiten der Aufgaben zu färben und zu gestalten. Das ist aber gerade auf der Bühne die Hauptsache, die mehr als alles Andere den Erfolg entscheidet. Sein Spiel gewonnen hat der Sänger, der es vermag, uns in Tönen ein geistiges Bild zu geben und zwar ein solches, das nicht der berechnenden Reflexion, sondern der Begeisterung des Augenblicks entsprungen scheint. Und dem Vortrag Niemann's wohnt dieser Charakter inne. Bestimmt und ausdrucksvoll bis in den kleinsten Zug, steht ihm zugleich jene überzeugende Ursprünglichkeit zu Gebote, die allein den gesungenen und gespielten Freuden und Leiden die künstlerische Realität leiht.

Gestatten Sie mir zur Ergänzung und Veranschaulichung dieses flüchtigen allgemeinen Signalements noch ein paar Bemerkungen an die eine oder andere einzelne Leistung des Sängers zu knüpfen. Er trat hier auf als Wagner'scher Tannhäuser und Lohengrin, als Josef in der Méhul'schen Oper, als Max im „Freischütz", endlich in den Titelrollen des „Cortez" und des „Propheten" von Spontini und Meyerbeer. Im „Tannhäuser" verrieth gleich die Scene im Venusberge, daß diesmal ein Künstler uns gegenüberstand, fähig in den innersten Kern des Charakters einzudringen und Alles bis auf die kleinste Einzelnheit aus dem Vollen und Ganzen zu schöpfen. Sehr schön versinnlichte der Vortrag das geheimnißvolle Wogen im Gemüth, seine Flucht aus der schwülen und immer noch verführerischen Gegenwart in eine idealere Vergangenheit. In den folgenden Auftritt klangen bereits einige jener tief einschneidenden Akzente hinein, welche später die Erzählung der Pilgerfahrt zu einem Meisterstück musikalisch-dramatischer Charakteristik erhoben. In dem Liederkampf mit den Genossen wechselten weich hingegossene, phantastisch angehauchte Schwärmerei mit trotzig ausstürmender Kraft, die beide im Vereine einst dem kühnen Sänger die Liebe der Fürstin als höchsten Siegespreis gewonnen hatten. Auf's lebendigste individualisirt waren die verschiedenen Gegenreden, je nachdem sie an Wolfram, Walther oder Biterolf sich wandten. Der Schwerpunkt der ganzen Rolle liegt bekanntlich in der Erzählung der Pilgerfahrt. Naturgemäß steigerte sich hier die Darstellung zu der reichsten Mannigfaltigkeit und überzeugendsten Macht des Ausdrucks. Verwandelt erschien die Seele des Sängers in eine öde Schutt- und Trümmerstätte, aus der indessen noch einzelne Flammen des Brandes emporloderten, welche das stolze Herz verwüstet. Kein Ton und kein Akzent, der nicht tief eingetaucht gewesen wäre in den vollen Duft und Farbenschmelz der Romantik. Man hatte das Gefühl, wie wenn plötzlich eines jener Bilder aus dem Rahmen getreten, bei denen die düsterste Mystik mittelalterlicher Askese dem Maler die Hand geführt. — In Niemann's „Lohengrin" schlossen sich ritterlicher Anstand, milder Ernst und seelenvolle Innerlichkeit zu schönem Bunde zusammen, dabei umfloß die Gestalt jenes sagenhafte Zwielicht, welches allein dem Stoff und dessen musikalischer Behandlung entspricht. Besonders hob sich hervor die Anfangscene des dritten Aktes durch das meisterhafte Crescendo von zärtlicher Bitte zu ernster Mahnung und leidenschaftlichem Schmerz. Tiefste Trauer und männlicher

Adel der Empfindung vereinten sich in den Worten: „All' unser Glück ist nun dahin". Das herbste Weh durchzitterte den Abschied; während aber bei der Erzählung vom Graal der Glanz des Heiligthums immer intensiver hervorleuchtete, wandelte und erhob sich der Ausdruck allmählich zu leidverklärter Entsagung. Noch einen Augenblick muß ich bei Niemann's Darstellung des Josef verweilen, da sie ganz neue Seiten in dem Wesen des Künstlers aufdeckte. In der ersten Arie des Méhul'schen Werkes, welche dem Genius Gluck's die reinste Huldigung darbringt, war Alles erfüllt von jener nachdenklichen Wehmuth und edlen Trauer, die höher geartete Naturen selbst im sonnigsten Glanz des Glücks nie ganz verläßt. Sie entspringt aus dem stets gegenwärtigen Gefühl der Unvollkommenheit und Vergänglichkeit, die als trübender Schatten aller irdischen Pracht und Freude anhaften. Und wie innig war die Haltung der Romanze: „Ich war Jüngling". Wer möchte es glauben, daß ein Künstler, der mitten unter den Einflüssen der modernen Oper aufgewachsen, sich diese Unschuld der Phantasie und des Herzens hätte bewahren können, daß ihm die schlichten Grundtöne der Empfindung so voll und unverfälscht zu Gebote ständen. Der Genosse des Venusbergs, der höhere Graalsheld, sie hatten sich in einen Sänger verwandelt, den es nie hinausverlangt aus dem engen Garten der Idylle, dessen Sinn sich kaum an etwas Anderem erfreut als an den keuschen Blüthen des Volksgesanges. Nicht durchaus zu derselben Höhe reichten der Max und der Prophet des Gastes empor. Dort bereiteten ihm die lyrische Zerflossenheit und jugendliche Unreife des Charakters, hier die mancherlei dämonischen Ingredienzien der Rolle Schwierigkeiten, beides Ausdrucksgebiete, die seiner ebenso kernigen als schlichten Individualität ferner liegen.

Je länger mich in meinen Bericht der Reiz und die Bedeutung des Gegenstandes festgehalten, um so summarischer darf ich der übrigen Gastspiele gedenken, über die mir noch aus den letzten Monaten vor den Ferien Rechenschaft abzulegen bleibt. Als Tannhäuser und als Masaniello in der „Stummen" erschien Hr. Richard vom Darmstädter Hoftheater. Seine Stimme besitzt noch die ganze Frische und Elastizität aus der Jugend. Dem Klang fehlt es wenigstens in der Mittellage weder an Kraft, noch an Weichheit und Fülle. Vom eingestrichenen Fis an wird er indessen mit jedem weiteren Schritt nach der Höhe mühseliger, dumpfer und gepreßter. Wie es scheint, wäre dieser Mangel zu beseitigen oder wenigstens zu mildern, wenn der Sänger, statt den Ton gewaltsam zu erzwingen, ihn frei und leicht ausströmen ließe, wenn er sich namentlich daran gewöhnte die Lippen mehr zu öffnen. Von der Fähigkeit lebendiger Aneignung und Wiedergabe wurde manche Probe geboten, man vermißte aber noch vielfach das Vermögen, den darzustellenden Inhalt in die Formen der Schönheit zu kleiden, es fehlte die volle künstlerische Ausgleichung und Verschmelzung des dramatischen und musikalischen Elements. Es ist, wie gesagt, zu hoffen, daß die angeführten Mißstände noch dem Fleiß, wie der weiteren Uebung und Erfahrung weichen werden. Zur Zeit fallen sie jedoch zu schwer in's Gewicht, um nicht im Hörer die Harmonie der Stimmung aufzuheben.

Mit Frl. Marie Schmidt vom Meininger Hoftheater wurde nach einem Gastspiel, das u. A. die Rollen des Gretchen im „Faust", der Donna Anna, des Fidelio und der Agathe umfaßte, ein Engagement abgeschlossen. In der Oktave vom ein- bis zum zweigestrichenen G gibt die Stimme frisch und voll aus, über diese Grenzen hinaus erscheint sie dagegen für die meisten Aufgaben unzureichend. Erheblich müßte sie an Kraft und Schlagfertigkeit gewinnen, wenn es ihr gelänge den Schleier abzuwerfen, der sie ihrem ganzen Umfang nach umhüllt. Mit der zu dunkeln und gedeckten Tonbildung hängt zugleich eine große Schwerfälligkeit in der Figuration zusammen. Ein geregelteres und auch weniger gewaltsames Athemschöpfen würde dem Ton größeren Glanz verleihen und zugleich die Gelenkigkeit des Organs fördern. In der Auffassung zeigt sich überall ein Zug nach dem Ernsten und Innerlichen, dem sich indessen die Neigung zu sentimentaler Ueberschwenglichkeit beigesellt.

In Donizetti's „Lucia" präsentirte sich unserem Publikum Frl. v. Murska. Sie verbindet mit einer eben so leicht und sicher als wohlklingend ansprechenden Höhe seltene Virtuosität, wie elegante Manieren des Vortrags, besitzt also alle Eigenschaften, deren der Koloratur-Gesang als solcher bedarf. Ihre Triller, Skalen, Arpeggien, ihr Piano, Staccato und was dergleichen mehr ist, fesseln durch tadellosen Schliff und vollendete Zierlichkeit bis hinab in das kleinste Detail. Ihrer Bravour im figurirten Styl hat indessen die Sängerin erhebliche Opfer gebracht. Erst etwa vom zweigestrichenen E aufwärts vermag sich die Stimme frei und voll zu entfalten, in der mittleren und tiefen Lage steht ihr weder Kraft noch Wohllaut zur Verfügung. Die ungünstigsten Chancen bietet ihr deshalb die getragene Kantilene. Das vielfältige Tremolo, welches den Man-

gel intensiven Vermögens überdecken sollte, machte die Sache nur noch schlimmer.

Unmittelbar nach dem Anfang der neuen Saison ist Frl. Lucca in unser Opernhaus zurückgekehrt, wo sie als unumschränkt gebietende Primadonna herrscht. Die Künstlerin hatte ihr Gastspiel bei der italienischen Oper in London kurz nach dessen Beginn abgebrochen, um den übrigen Theil ihres Urlaubs lediglich der Kräftigung ihrer Gesundheit zu widmen. Fr. Harriers, die schon im vergangenen Herbst wegen eines hartnäckigen Katarrhs ein ganzes Vierteljahr die Bühne gemieden, muß wegen eines bevorstehenden Familienereignisses abermals bis Weihnachten pausiren. Während der letzten Wochen fehlte es wieder nicht an allerlei Gastspielen und ersten Debüts. Im Koloraturfach traten auf Frl. Suvanny, über die ich bei ähnlicher Gelegenheit schon früher berichtete, ferner Frl. Metzdorf. Auf die letztere, wie auf den Tenoristen Koloman-Schmidt, der als neu engagirtes Mitglied erschien, komme ich in meinem nächsten Berichte zurück, ebenso auf die Wiederaufnahme von Marschner's „Hans Heiling".

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

15. — 21. September: „Ella Rose". — „Ein Glas Wasser". „Deborah". — „Don Karlos". — „Leichtsinn aus Liebe". — „Das Fräulein von Belle-Isle". — „Der geheime Agent".

Gutzkow's Schauspiel „Ella Rose", nach längerer Pause wieder einmal vorgeführt, erfreute sich einer, zwar im Einzelnen nicht hervoragenden, doch im Ganzen wirksamen Darstellung. Das Stück selbst ist, echt Gutzkow'sch, reich an einzelnen frappanten Kombinationen, an feinen psychologischen Zügen, an effektvoll gesteigerten Wendungen, doch im Gesammteindruck unfertig und unbefriedigend. Die Charaktere reizen die Neugierde, erregen aber nicht das geringste Mitgefühl. Welcher liebenswürdigen und in's Einzelne sorgfältig ausmalenden Kunst bedürfte es, sie uns menschlich nahe zu bringen?! Immerhin dürfen jedoch die Leistungen der Fr. Gabillon (Ella), der HH. Wagner (Rose), Sonnenthal (Tailfourd), Gabillon (Kemble) als im Wesentlichen gute bezeichnet werden. Ihnen schlossen sich die HH. Förster, Beckmann, Paulmann, Frl. Reichel, Fr. Koberwein entsprechend an.

„Deborah", welche bei der zweiten Aufführung ein leeres Haus gefunden hatte, erhält sich nichtsdestoweniger seither auf dem Repertoir. Die Darstellung der Titelrolle durch Frl. Wolter war an jenem zweiten Abend eine überaus schwungvolle, dem grellen Kolorit der Rolle ganz entsprechende, ohne irgendwie anders als stellenweise durch Ueberschnappen der Stimme das richtige Maß zu verletzen. Wie wir hören, war die Künstlerin am ersten Abend indisponirt, woraus sich die geringere Wirkung ihres Spieles nachträglich erklärt.

Auch Fr. Rettich zeichnete das unglückliche Judenweib wenigstens an diesem Abend in breiten, kräftigen Umrissen. Daß die Einen unter den Juden jüdeln, die Andern nicht, bleibt freilich von Seite des Autors eine ebenso fühlbare Anomalie, wie die zerstreuten Dialektanklänge inmitten der hochdeutschen Phrasen der biederen Steirer.

Die Vorstellung von „Leichtsinn aus Liebe" am 19. in der bekannten Besetzung war eine allseitig sehr matte.

Operntheater.

1. — 21. September: „Lohengrin". — „Gräfin Egmont". — „Fra Diavolo" (2 Mal). — „Die Zigeunerin". — „Jotta" (2 Mal). — „Indra". — „Die Stumme von Portici". — „Norma". — „Alessandro Stradella". — „Tannhäuser". — „Die Rhein-Nixen" (2 Mal). — „Karnevals-Abenteuer in Paris". — „Der Troubadour". — „Satanella". — „Wilhelm Tell". — „Die weiße Frau". — „Monte Christo". — Ein Mal (am Fest Maria Geburt) geschlossen. — (Hr. Ferenczy a. G.)

Auf dieser Bühne wird in gewohnter Rath- und Thatlosigkeit das alte Repertoir abgesungen, ein Schablonenhandwerk, bei dem die besten Kräfte stumpf werden müssen. Was hat z. B. der treffliche Beck in drei Wochen gesungen? Ein Mal den Camoens in der Flotow'schen „Indra", zwei Mal den Konrad in den Offenbach'schen „Rhein-Nixen", zwei Partien, die kaum eines ausgiebigen äußeren Effektes, geschweige einer durchgreifenden künstlerischen Wirkung fähig sind, und ein Mal den Tell. Hr. Walter hat in eben den zwei ersterwähnten Opern zwei neue Partien übernommen, die des Einstudirens Mühe nicht lohnten. Hr. Rokitansky wird trotz Hrn. Schmidt's längerer Krankheit in drei Wochen nur zwei Mal beschäftigt, als Orovist und sonderbarer Weise in „Stradella" mit der Nebenrolle des bisher von Hrn. Koch dargestellten Vormundes. So poussirt man neue Mitglieder, — so nährt man den Eifer der älteren. Es herrscht zum mindesten vollkommene Gleichberechtigung.

Entzieht sich demgemäß ein derartig „gepflegtes" Repertoir einer wiederholten eingehenden Besprechung, so verbieten uns Rücksichten anderer Art eine Kritik über die „Wilhelm Tell"-Vorstellung vom 19. In derselben ist nämlich Hr. Ander wieder aufgetreten, — es hat sich aber, wie einstimmig versichert wird, die Nothwendigkeit einer neuen längeren Ruhezeit für den Künstler ergeben, welcher übrigens bei seinem Erscheinen mit Beifall und Blumenspenden gefeiert wurde.

Carltheater.

Am 17. September zum ersten Mal: „Die Kompromittirten", L. in 3 A. von J. Rosen. — Hierauf „Schubert".

γ. — Die obgenannte Novität hat im vorigen Jahre im deutschen Theater zu Prag einen durchgreifenden Erfolg gehabt und ist seiner Zeit von dorther in d. Bl. besprochen worden. Diesem Urtheil *) schließen wir uns unbedingt an. Mit Recht, wie uns scheint, hebt unser Prager Kollege namentlich einerseits die glückliche Idee, die komischen Situationen, die lebhafte Färbung des Ganzen hervor, mit eben so vielem Rechte tadelt er das einigermaßen Konfuse in der Verwicklung und das Ueberstürzte in der Lösung. Ein beachtenswerthes Talent für das leichte launige Lustspiel blickt uns aus den „Kompromittirten" jedenfalls entgegen.

Es wurde, von einigen Gedächtnißfehlern abgesehen, die sich übrigens in letzter Zeit an diesem Orte bedenklich wiederholen, gut gespielt. Hr. Ascher, obgleich für derlei Rollen nicht mehr jung und agil genug, gab den jungen Möller, Hr. Knaack den alten Audorf jeder in seiner Weise möglichst wirksam, doch zu übertreiben. Nebst ihnen wirkten in verdienstlichster Weise die Damen Müller, Singer, Fontelive, die HH. Hellmuth, Treumann, Grois, Formes. — Frl. Sohm genügte ihrer kleinen Aufgabe, was wir von Hrn. Fels kaum behaupten möchten, da er namentlich in Bezug auf seine Haltung und prägnante Ausdrucksweise viel zu wünschen übrig läßt. Hr. Matras war als Journalist Kanne gar nicht an seinem Platz.

Dem Lustspiel folgte die achte Wiederholung der Operette „Schubert", deren Darstellung bereits eine fühlbare Abspannung aller Mitwirkenden, namentlich aber eine sichtliche Ermüdung des Frl. Fischer spüren ließ.

*) S. Nr. 12, S. 186 d. J.

Josefstadt.

17. September zum ersten Mal: „Almenrausch und Edelweiß", oder: „Das Wiedersehen im Zuchthaus". Ländliches Charaktergemälde aus dem bayerischen Hochgebirge nach Dr. H. Schmid's gleichnamiger Erzählung in vier Abtheilungen und einem Vorspiel. Für die Bühne bearbeitet von Louis Ströhl.

G. — Die Zeitungen erzählten, in München, woher es gekommen, sei das Stück über ein halb hundertmal gegeben worden, und muß also das dortige Publikum besondere Reize an ihm entdeckt haben. Wollen wir diese aber nicht als in der dortigen Darstellung gelegen annehmen, so wüßten wir nicht, worin wir sie suchen sollten. Seitdem Fr. Birch-Pfeiffer den Roman auf die Bühne verpflanzt hat, scheint immer mehr der Aberglaube um sich zu greifen, daß man zum Dramatiker vollkommen qualifizirt sei, wenn man in einem guten Roman oder einer gleichen Novelle einen „süperben Stoff" gefunden hat. Daß der Marmorblock allein Niemanden zum Bildhauer macht, kommt immer weniger in Betracht; kurz der Stoff ist nun einmal da, und nun frisch an's Werk! Drei, vier Momente werden unbarmherzig aus dem Gemälde herausgestochen und zu packenden Scenen zugeschnitten, um mit Hilfe einer möglichst larmoyanten Liebhaberin und eines mit ausgiebigem Organ ausgestatteten „Alten" die Thränendrüsen wenigstens des weichherzigeren Publikums in Thätigkeit zu setzen. Wenn's gut geht, findet sich vielleicht auch noch irgend eine komische Figur, welche durch einige Späße feinerer oder gröberer Sorte die Unterhaltung hartgesottener Naturen besorgt, und die Karrière ist gesichert. Daß bei einer solchen Verdramatisirung der Hauptreiz gerade der besten Novellen, die Malerei des rein innerlich sich abspinnenden Lebens, die wie die landschaftliche Stimmung das Gemälde, die äußere Handlung mit einem zarten Ton umhüllt und die grellen Tinten der Konflikte und Katastrophen abdämpft, daß der poetische Duft dabei zerstört wird, dürfte auch bei einer geschickteren Hand als der eines Anfängers unvermeidlich sein. Allein wenigstens kann man von einer solchen die Herstellung des klaren Zusammenhanges der Handlung, einen reinen Faden derselben erwarten, der uns im Verein mit einer guten Darstellung der Effektscenen das Fehlende vergessen läßt. Hr. Ströhl hat es aber bis zu diesem Stadium der Entwicklung seines dramatischen Könnens noch nicht gebracht. Die langen monologisirten Erzählungen, welche dem Zuschauer über die Klüfte zwischen den einzelnen Rissen der Handlung hinweghelfen sollen, machen diesen Mangel, anstatt ihn zu verdecken, nur um so

sichtbarer. Auf der andern Seite begegnen wir wieder Scenen und Figuren, die in ihrer Dürftigkeit weder zur Förderung noch zur Erklärung irgend etwas beitragen und an den Zuschauer wie Stücke eines Wracks herangeschwommen kommen. Mit viel Geschick war übrigens für packende Aktschlüsse gesorgt. — Die Regie der Bühne trifft der Vorwurf, daß sie für Lokalisirung des Stückes gar nichts gethan hatte, trotz des unvermeidlichen „In Scene gesetzt vom Oberregisseur So und So", das wie gewöhnlich auf den Zetteln paradirte. Es dürfte z. B. Manchen aus dem Publikum dieses Musentempels zu verzeihen sein, wenn er beim „Almenrausch" des Titels und des Textes nicht an die Alpenrose dachte.

In der allernatürlichsten Verlegenheit bei der ganzen Affaire waren die Darsteller. Da das Stück keinerlei komisches Element besitzt und der Vorrath dieser Bühne an besseren Kräften für ernste und namentlich für Charakterrollen nur ein sehr geringer ist, so mußten den größten Theil dieser letzteren die Jünger der Thalia übernehmen. So kam es, daß der Ausbund von Harmlosigkeit, der Liebling der Freunde einer „gemüthlichen" Komik, Hr. Herburger, und daß Fr. Boy, deren Domäne sonst die Karikirung der alten Koketten ist, sich auf's Diabolische geworfen hatten, das sie denn auch mit einer Zahmheit handhabten, als wären sie um ihren guten alten Ruf besorgt. Hr. Haller hatte sich allerdings eine Maske gewählt, wie sie zu seiner unheimlichen Rolle nicht besser zu finden war, aber sobald er sprach, konnte man diesen biedern Mann doch nur für einen gemüthlichen Weinreisenden halten, der allenfalls einer arglosen Biergesellschaft einen kleinen Schreck in die Glieder jagen kann, aber damit auch das Maß seiner Bosheit erschöpft hat. Anspruch auf aufrichtiges Mitleid errang Frl. Allmann, die zwar nur sehr wenig zu sprechen, dafür aber um so mehr stummes Spiel zu entwickeln hatte, sich damit jedoch ganz unbekannt zeigte. Befriedigt fühlte man sich eigentlich nur durch das Spiel des Hrn. Weiß und des Frl. Kriz, der wir nur etwas Enthaltsamkeit im Kokettiren mit ihren Zähnen rathen möchten. Frl. Gruber zeigte wenigstens Fleiß und Verständniß.

An der Wien.

20. September zum ersten Male: „Der Postillon von Langenlois". Parodirende Posse mit Gesang in 2 Abtheilungen und einem Intermezzo mit theilweiser Stoffbenützung der Oper: „Der Postillon von Lonjumeau", von A. Bittner. Musik von J. Hopp.

G. —. Als ein Beitrag zur Beurtheilung des Werthes der Novität genügt die Thatsache, daß die Direktion trotz des dem Frl. Gallmeyer gespendeten Beifalles es nicht wagte, mit ihrer Wiederholung unmittelbar hervorzutreten, wie dies sonst allgemein üblich ist. Weder die Direktion, noch der Hr. Autor dürften sich im Voraus vielen Täuschungen hingegeben haben. Der ganze Witz lief darauf hinaus, dem genannten Fräulein für ihre Benefice-Vorstellung eine parodistische Rolle zu schreiben, die möglichst viel Zugkraft verspräche. Eine Wachtel-Parodie war dazu fast unvermeidlich und gab der Benefiziantin die ausgiebigste Gelegenheit, ihr altbekanntes Talent von Neuem zu bewähren. Alle großen und kleinen Schwächen und Koketterien des großen Eis- und Peitschen-Virtuosen wurden dem Publikum durch die kleine Gallmeyer ebenso anschaulich als ergötzlich zu Gesicht und Gehör gebracht. Natürlich fehlte dabei auch der übliche Kaviar nicht. — So wirksam die Dame in diesem ersten Theile war, ein ebenso verunglücktes Unternehmen war es, sich als Sansquartier an eine Nachahmung Nestroy's als satirischen Parodisten zu wagen. Sie schien sich eben in einem Irrthum über ihr Talent sowohl als ihre Aufgabe zu befinden und scheiterte an der Grenze ihres Könnens. Ihr Gebiet ist eben bloß die Parodie, welche doch immer nur Karikirung, und zwar Karikirung des Positiven ist. Nestroy aber war die Personifikation der Satire, deren Kern die Negation, ja die Negation seiner selbst ist. Hier konnte nun von einer Karikirung keine Rede sein, was Frl. Gallmeyer auch zu fühlen schien; hier blieb nichts übrig als getreue Wiedergabe Nestroy's mit all' seiner Schärfe und seiner ganzen Eigenthümlichkeit. So weit aber reichte in diesem Falle die Kraft nicht, und es bleibt nichts übrig als der gute Rath, den wir, weil der deutsche Text gar zu unangenehm klingt, diesmal in seiner altklassischen Fassung geben wollen: Ne sutor, ultra crepidam! — Die HH. Swoboda, Rott und Friese hatten für den von ihnen entwickelten Humor allen Anspruch auf den Dank der Heldin des Abends wie des Publikums.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Denkwürdigkeiten der kurfürstlichen und königlichen Hofmusik zu Dresden" im 17. und 18. Jahrhundert. Nach geheimen Papieren und Mittheilungen von Heinrich Mannstein. Verlag von Heinrich Mathes in Leipzig. 1864.

v. Br. — Diese Broschüre enthält eine Sammlung von Anekdoten und biographischen Notizen, den im Jahre 1845 gestorbenen Dresdner Gesanglehrer Johannes Miksch und einige seiner Schüler, wie Zezi, Bergmann, Schröder-Devrient, Agnes Schebest betreffend, welche insgesammt wohl eher noch einiges lokales, als allgemeines Interesse beanspruchen können. Lächerlich ist es, daß der Verfasser ein so harmloses Büchlein, als er hier dem Publikum bietet, mit folgender Phrase einleitet: „Die musikalische Frage ist in neuerer Zeit in den Vordergrund getreten, weil die Musik immer mehr als eines der wichtigsten Bildungsmittel der Menschheit anerkannt wird, daß es für jeden Unterrichteten Pflicht ist, seine Stimme darüber abzugeben, um der drohenden Begriffs-Verwirrung entgegen zu arbeiten". Nach einer solchen Einleitung sollte man im Verlaufe des Büchleins ganz andere Dinge erwarten, als dasselbe in Wahrheit enthält, denn das angeregte Thema wird weiterhin kaum überhaupt ein paar Mal im Vorbeigehen berührt. Indessen fehlt es dem Verfasser nicht an Selbstbewußtsein von der Größe seiner Leistung, denn er bemerkt selbst von seiner Monographie, er habe für dieselbe jene Form gewählt, „welche ihren Gegenstand in reizender Ungebundenheit bespreche und die, mit Einsicht, Beredsamkeit und Enthusiasmus geschrieben, ihren Zweck nie verfehle". Und obwohl er keine ausführliche Lebensbeschreibung (des genannten Gesanglehrers nämlich), sondern nur „korrekt und geistreich gezeichnete Umrisse" dazu liefern will, so erscheint ihm seine Aufgabe doch von solcher Größe, „daß seine schwache Kraft vor derselben fast zurückbeben möchte". Aber „er muß sich in dieser Beziehung mit den größten Helden trösten, die alle den Ausgang ihrer Unternehmungen nicht kannten!"

„Die Symphonien Beethoven's und anderer berühmter Meister". Mit Hinzuziehung der Urtheile geistreicher Männer analysirt und zum Verständnisse erläutert von F. L. S. v. Dürenberg. Verlag von Heinrich Mathes in Leipzig.

v. Br. — Der Verfasser dieses Büchleins war offenbar ganz im Allgemeinen von dem Wunsche durchdrungen, etwas Gedrucktes von sich ausgehen zu lassen und die Symphonien Beethoven's, dann einige Symphonien von Mozart, Haydn, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Gade und Rubinstein schienen ihm zur Ausführung dieses Wunsches geeignetes Material zu bieten. Er hätte sich die Mühe aber wohl sparen können, denn mit solcher Schreiberei wird, wie man zu sagen pflegt, kein Hund mehr aus dem Ofen gelockt, und wenn alle derlei Analysen und Kommentare, wie er sie versucht, zu besserem Verständisse der Natur der Sache nach nur wenig zu leisten vermögen, so sind doch nach den Arbeiten von Marx und Jahn über Beethoven und Mozart und nach den Exkursionen wirklich geistreicher Männer, wie Berlioz und R. Wagner, deren Urtheile er auch „herbeizuziehen" sich veranlaßt fühlt, solche Stümpereien mehr als vollends überflüssig. Der Verfasser analysirt z. B. Beethoven's erste Symphonie in folgender Weise: „Von dem Hauptthema des Allegro werden die ersten vier Takte von den Streichinstrumenten ausgeführt, bei deren Beendigung die Holzinstrumente einen Uebergang in ganzen Taktnoten machen, um das Thema von der Sekunde eintreten zu lassen". Und so fort. Das soll also zum besseren Verständnisse dienen, was Jedermann mit eigenen Augen sehen kann und muß, wenn er einen Blick in die Partitur wirft. Technische Analysen von Tonwerken haben nur dann einen Sinn, wenn sie die Verhältnisse, den Bau einer Komposition im großen Ganzen erläutern, auf besondere Feinheiten der Konstruktion, auf geniale Aperçus, die übersehen werden können, hindeuten, wenn sie an dem Ganzen einer Komposition und deren Einzelheiten allgemeine Styl- und sonstige Gesetze oder auch Ausnahmen und Eigenheiten bemerklich machen u. dgl. m., aber nicht, wenn sie völlig zweck- und bedeutungslos in Wortzeichen wiederzugeben versuchen, was man ohnedies in Tonzeichen vor Augen hat. Die Bilder aber, deren sich der Verfasser bedient, um den „geistigen Gehalt" der Tonwerke, von welchen er spricht, zu charakterisiren, sind von der landläufigsten, d. h. nichtssagendsten Art und nur mitunter von ganz besonderer, auserlesener Naivetät. So heißt es z. B. über eine Stelle in der ersten Symphonie Beethoven's: „Hierauf folgt ein stärkeres Aufbrausen, das beim Eintritt des Fortissimo förmlich zur Geltung kommt, ohne jedoch diesem den Ausdruck des Zornes zu geben, und ein unverdorbenes Gemüth in seiner Klarheit zeigt!!" Und gleich darnach: „Das darauf folgende Forte zeigt ein freudig erregtes Gemüth!" Ueber das Andante der zweiten Symphonie heißt es mit ganz besonderer Feinheit: „Dieser Satz zeigt in seinem Charakter ein zartfühlendes Gemüth, man möchte sagen, mehr religiöses Gemüth, unverdorben, das nicht durch Pfaffendunst zur Scheinheiligkeit herabgesunken ist!" Und von dem Thema des ersten Satzes der C-moll-Symphonie bemerkt der Verfasser, man finde an demselben vollkommen das Sprichwort bestätigt: „Er macht aus einer Mücke einen Elephanten". Und über die Pastoral-Symphonie lesen wir Folgendes: „Ist es denn durchaus nöthig, nun auch noch von den merkwürdigen Styl-Eigenthümlichkeiten dieses riesenhaften Werkes zu sprechen? Ich bin wahrhaftig dazu unfähig. Zu einer derartigen Arbeit gehört eine kalte Ueberlegung und die Fähigkeit, sich vor trunkener Begeisterung wahren zu können, während der Geist von einer solchen Aufgabe erfüllt ist. Weit entfernt davon, möchte man am liebsten schlafen, um wenigstens im Traume sich in jene unbekannte Sphäre versetzen zu können, welche der Genius auf Augenblicke uns ahnen läßt".

Seine Erörterungen über Schumann's C-dur-Symphonie beginnt der Verfasser mit dem in klassischem Deutsch geschriebenen Satz: „Da diese Symphonie in die Periode fällt, nachdem des Tondichters körperliches und geistiges Befinden eine krankhafte Erregtheit hervorrief, welche sich in krankhaften Sinnestäuschungen äußerte, jedoch durch Bäder beseitigt wurde, so glaubte das musikalische größere Publikum darin einen Grund gefunden zu haben, warum man über die Bedeutung dieses Tonwerkes nicht recht klar werden konnte". Und über das Fi-

nale dieser Symponie läßt sich der Verfasser höchst schwungvoll vernehmen: „Eine Leidenschaftlichkeit tritt mit ihrem unruhigen Wesen fast gar nicht auf, wenigstens anders als im ersten Satze. Alles ist klar und bestimmt, fest im Charakter, schätzbar in der kontrapunktischen Arbeit. Die düstere Melancholie ist hier förmlich ausgeschlossen".

Aber die Krone all' der Herrlichkeiten, welche sich in diesem Büchlein finden, bietet doch folgendes Geschichtchen, welches Seite 57 ganz ernsthaft über die Entstehung der Pastoral-Symphonie erzählt wird. „Auf einer seiner gewöhnlichen Wanderschaften", heißt es da, „stand der große Komponist, auf einen Baumstamm gelehnt, und schien auf das Brüllen der Kühe, welche auf einer höher gelegenen Wiese weideten, aufmerksam zu horchen. Plötzlich ließ der Gemeindestier im kräftigen Kontrabaß seine Stimme ertönen; da nickte der Meister mit dem Kopfe und ein zufriedenes Lächeln schien um seinen Mund zu spielen. Nach einer Weile zog er Papier und Bleistift hervor und schickte sich zum Schreiben an. Ein Musiker, welcher dieses von Beethoven erzählt, und der ihn selbst in diesem Augenblicke beobachtet hatte, fügt die Bemerkung bei, daß er nicht mit Unrecht glaube, daß die so berühmte Pastoral-Symphonie diesem Vorfalle ihr Entstehen zu danken habe, da dieselbe bald darauf an's Licht trat".

Kleine Chronik.

In Paris hat das Théatre lyrique Donizetti's „Don Pasquale" als französische Novität vorgeführt. Dazu eine einaktige Neuigkeit: „L'Alcade", Musik von Uzepy. — Im Théatre impérial du Chatelet als Reprise: „Les sept chateaux du Diable", grande féerie.

Ein Stück, welches fünf Jahrhunderte umfaßt, ist in Mailand zur Aufführung gekommen durch die italienische Schauspielergesellschaft, welche ihre Vorstellungen im Theater Balbo gibt. Sein Titel ist: „Die Geschichte Mailands", sein Verfasser Gualtieri, und die Darstellung nimmt drei Abende in Anspruch.

Das Bremer Stadttheater eröffnete seine neue Saison, am 5. d. M. mit „Maria Stuart", welcher eine Festouvertüre von Hentschel und ein Prolog von Willatzen vorangingen. Die Oper begann am folgenden Tage mit den „Hugenotten", denen „Belisar", „Martha" und „Fidelio" folgen sollten. Die Direktion ist an die HH. Ritter und Feldtmann übergegangen, von denen der letztere bisher die Züricher Bühne leitete.

Das englische Unterhaus hat kürzlich eine jährliche Subvention von 500 Pfund Sterling für die königliche Musikakademie votirt, welche sich bisher durch ihre eigenen Mittel erhalten mußte und deshalb nicht umfassender entwickeln konnte.

Das Karlsruher Hoftheater wird mit der demnächstigen Reprise von „Wie es euch gefällt" die Zahl von zwanzig Shakespeare'schen Stücken vervollständigen, die es auf seinem Repertoir besitzt und im Laufe dieser Saison der Reihe nach abspielen wird.

Heinrich Marr, der treffliche Altmeister, gegenwärtig am Thaliatheater zu Hamburg, feierte vor Kurzem seinen 67. Geburtstag in fröhlichster Weise, umgeben und beglückwünscht von seinen ihn hochverehrenden Kollegen.

Das erste Gewandhauskonzert in Leipzig findet am 6. Oktober statt.

Die Reprise des „Fra Diavolo" in Berlin mit Frl. Lucca als Zerlina und Hrn. Woworsky in der Titelrolle hat endlich vor einigen Tagen stattgefunden.

Von den Prager Privat-Musikinstituten bringt der dortige „Slavoj" eine Uebersicht der Prüfungsleistungen. Unter den vier Instituten, die dabei aufgezählt werden, steht das altberühmte von Proksch noch immer nicht bloß als das älteste, sondern auch bezüglich seiner Leistungen als das erste da. Theorie und Praxis gehen dort Hand in Hand. Nach diesem das älteste ist das Jiránek'sche, welchem sich dann das Maydl'sche und als jüngstes das des Hrn. Starý anschließen. Das genannte Blatt äußert sich über sämmtliche vollkommen befriedigt, sowohl was die Methode, als was die Erfolge betrifft.

Lokales.

Zwischen Fürst Auersperg und Hrn. Laube soll gelegentlich einer Besetzungs- und einer Novitätenfrage neuerlich ein Konflikt ausgebrochen sein. Die Sache wird uns jedoch von verschiedenen Seiten materiell wie formell in so kontrastirender Weise dargestellt und ist jedenfalls durch übereilten Zeitungsklatsch der Art übertrieben worden, daß wir es für geboten halten mit unserem Urtheile vorläufig zurückzuhalten. Nicht unerwähnt sei übrigens das gleichzeitig aufgetauchte, jedoch wohl glücklicherweise unverbürgte Gerücht von der bevorstehenden Wahl eines neuen Oberstkämmerers in der Person des Hrn. Grafen Clam-Gallas.

Bei der sogenannten Meyerbeer-Feier im Operntheater soll, neueren Bestimmungen zufolge, Frl. Wildauer die Königin und Hr. Draxler den Marcel singen, ferner Hr. Wachtel den Raoul, Fr. Dustmann die Valentine, Frl. Tellheim den Pagen, Hr. Schmidt oder Hr. Mayerhofer, den St. Bris, Hr. Beck den Nevers, Hr. Dalfy den hugenottischen Soldaten, Hr. Rokytansky den Nachtwächter (!) u. s. w.

Der bekannte Exdirektor und Theateragent C. A. Sachse hat ein Büchelchen herausgegeben, worin er seine hier konzessionirte Theater-Agentie empfiehlt und zum Beweise seiner Befähigung Zeugnisse mehrerer Personen u. A. ein gemeinschaftliches der HH. Strampfer und Treumann veröffentlicht. Er schließt daran eine kleine ästhetisch-moralische Abhandlung über die Unentbehrlichkeit der Theateragenturen im Allgemeinen und der seinen im Besonderen.

Briefkasten der Redaktion. 17. — 23. September: ♂ in Berlin R. G. in Breslau, in Stuttgart: Erhalten. — C. A S hier: Im „Lokalen" erwähnt, das Inserat im nächsten „Anzeiger" — H—l hier: Erhalten — H Th. R. in Berlin: Erhalten. — E. P. in Darmstadt: Das Gewünschte wird besorgt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 40.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

1. Oktober. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Aus den Anfängen der Oper.

1659—1660.

II.

Von Ernst Pasqué.

Die zweite Probe, die ich jetzt mittheilen will, ist aus dem nun folgenden Jahre 1660 und zeigt uns deutlich, welchen bedeutenden Fortschritt die Bestrebungen, ein musikalisches Drama zu schaffen, in dem kurzen Zeitraum eines Jahres am Weimarer Hofe gemacht hatten.

An demselben Festtag, dem Wilhelmstag am 28. Mai, sollte diese Aufführung stattfinden, doch wurde sie, wie ihre Vorläuferin, abermals und diesmal aus „sonderbar bedenklichen Ursachen" verschoben bis auf den „Heumarktstag des 1660ten Jahres".

Die Handlung führt den Titel: „Schauplatz der unbeständigen Glückseligkeit".

Es war ein förmliches Drama von höchst moralischer Tendenz und wurde, wie ausdrücklich dabei bemerkt, „in musikalischer Einführung gezeichnet", also in Opernform. Ein Programm dieser Darstellung ist uns erhalten geblieben. Es gibt uns ein ziemlich vollständiges Bild der Handlung und bringt zugleich einige, doch leider nur wenige Andeutungen über deren musikalische Behandlung und Bestandtheile. Zuerst führt uns das Schriftstück die achtzehn agirenden und singenden „Persohnen" dieses musikalischen Dramas vor. Es sind:

„Fortuna.
Crösus, König.
Cleander, Fürst.
Mandane, gefangene Prinzessin.
Martesie, ihre Jungfer.
Aesopus mit seinen sechs Kindern.
Hoffart, Geiz, Neid, Unmäßigkeit, Falschheit, Schmeicheley.
Solon.
Cyrus, König der Perser.
Chrysante, Hofmeister.
Feraulas, Kammerjunker.
Lexilis, der Zauberer.
Oraculum".

Sodann heißt es weiter:

„Anfangs

zeiget das offene Theatrum zwischen hohen und ungeheuren Felsen das wüthende Meer, in welchem die Fortuna auf einem umlaufenden Rade steht; finget anstatt der Vorrede ein Lied von der Unbeständigkeit aller Dinge dieser Welt, mit abwechselnden Ritornellen, welche von vier Violen de Gamba zwischen jedem Versche gespielet werden.

Hierauf wird eine feurige Schrift gezeiget, nämlich: „O unbeständige Glückseligkeit".

Nach diesem Vorspiel folgte die

„Erste Handlung (Akt),

in welchem das geöffnete Theatrum den hellen Tag in einem hochgewölbten und mit großen Pfeilern ausgezierten runden Saal vorstellig machet, worinnen sich der reiche König Crösus mit etlichen seinen vornehmen Hofbedienten sehen läßet, gegen welche er seinen unschätzbaren Reichthum herausstreichet und dahero sich vor den Glückseligsten der ganzen Welt schätzet. Cleander setzet ihm die Tugend entgegen: Aesopus

aber fället dem König liebkosend bey und befördert seine sechs Kinder an dessen Hof. Und nachdem der weise Solon von Athen sich auch herbeygefunden und des Königs Cröſus vermeintliche Glückseligkeit verworfen, gehet der Cröſus ganz zornig ab. Aesopus aber und Solon bleiben allein im Saal, welche mit einem kurzen Gespräch von der Tugend und den Lastern beschließen und wiederum abtreten.

Chorus:

Wohl dem! der zu iederzeit
Sich der Laster-Welt entrißen,
Und hingegen sich beflißen
Wahrer Treu und Redlichkeit,
Der wird wahre Ruhe finden
Und viel Unglück überwinden.

Andere Handlung.

Nachdem sich der Saal in eine lange Gallerie mit Altan und anmuthige Luft verändert, kommt der große Cyrus mit etlichen seinen Kriegs-Räthen und andern Bedienten auf das Theatrum, beklagt sich Anfangs über das niedrige Spiel seines Glücks und als Chrysante und Feraulas ihme tugendmäßig zugeredet, erzählet er ihnen kürzlich den ganzen Verlauf seines Lebens und Wesens; erinnert sich seiner Liebsten, des Königs Cyaxares aus Capadozien einziger Tochter, der Mandanen, welche vom König in Assyrien heimlicher Weise entführet worden und nunmehr von dem König Cröſus aus Lydien gefänglich an- und ihme unbilliger Weise aufgehalten wird; unterredet sich mit den Seinigen den König Cröſus feindlich anzugreifen. Sie belieben diesen Ausspruch und beschließen mit folgenden Worten:

Wir folgen euch ferner und suchen den Feind;
Wir wollen mit möglichsten Kräften verfechten
Das Unrecht, das euch zu beschimpfen gemeint;
Der Himmel befördre den Sieg des Gerechten.

Dritte Handlung.

Die Prinzessin Mandane nebenst ihrer Jungfer, der Martesie, beklaget in einem schönen und grünen Lustwalde ihren elenden Zustand, und daß sie in des lasterhaften Cröſus Verhaft sey und allerhand Ungemach und Beschimpfung ausstehen müsse. Tröstet sich endlich ihres guten Gewissens, Unschuld und unbefleckten Lebens, hoffende, es werde sich endlich

Nach dem Sturm und starken Winden
Schön und stilles Wetter finden.

Cröſus kommt zur gefangenen Prinzessin, befraget sie spöttisch wegen ihres Liebsten, seines ietzo nahenden Feindes, des großen Cyrus, und nimmt Abschied von ihr. Hierauf wird das Orakel wegen bevorstehender Schlacht gefraget und als Mandane gleichfalls nach vollbrachter Befragung eine zweifelhafte Antwort aus einer furchtbaren schwarzen Höhle erlanget, verspricht sie sich selbst wegen ihrer Unschuld einen erwünschten Ausgang und gehet ab, nachdem sie folgende Worte gesungen:

Alle, die unschuldig leiden,
Werden dennoch einst erlöst,
Und mit tausendfachen Freuden
Nach erstand'ner Noth getröst.
Nach den Sturm- und Unglückswinden
Muß sich wahre Freude finden.

Vierte Handlung.

Cyrus wird in seinem Feldlager mit seinen vornehmsten Kriegsbedienten gesehen, erzählet der entledigten Prinzessin, seiner liebsten Mandane, den Verlauf des geführten Streites, Sieges und Eroberung der Stadt Sardes. Sie erzählet ihm hingegen, wie sie von dem Cröſus während ihrer Gefangenschaft so spöttisch gehalten worden, worauf sie sich sämmtlich wegen der Abstrafung des gefangenen Cröſus unterreden. Cröſus wird auf das Theatrum geführet und nachdem er trotziger Weise den Cyrus verlachet, ergrimmet Cyrus, läßet ihn wegführen und beschließet mit seinen Kriegsräthen das Urtheil: Cröſus solle auf den Scheiterhaufen gesetzt und verbrannt werden. Cyrus erfreuet sich dieses herrlichen Sieges und muntert die Seinigen zu schuldiger Dankbarkeit gegen den Himmel an, folgenden Inhalts:

Danket dem Himmel ihr sterblichen Glieder,
Daß er uns heute so brünstig geliebt;
Preiset ihn heilig und dienet ihm wieder,
Daß er so weißliche Dinge geübt.

Fünfte Handlung.

Das Feldlager verwandelt sich in einen Theil der Stadt Sardes, oder vielmehr in einen weiten Platz derselben. Cröſus wird auf einem Scheiterhaufen gebunden gesehen, worauf der Cyrus mit der Prinzessin Mandane, Chrysante, Feraulas und andere Bediente sich hierbey befinden und den König Cröſus um seine itzige Glückseligkeit befraget. Cröſus gestehet antwortlich die allgemeine Veränderung aller Dinge in dieser Sterblichkeit, bekennet sein unverantwortliches Verhalten und rufet gar kläglich: Solon! Solon! Solon!

Als Cyrus ihn befraget, warum er so gerufen, hat er ihm diesen nachdenklichen Spruch, so ehemals der weise Solon gegen ihme vernehmen lassen, erzehlet:

Daß Niemand vor seinem Ende glücklich zu schätzen", welchem Cyrus weißlich nachgedacht, in sich geschlagen, und ihme darauf das Leben und ein sattsames Auskommen wiederum verehret und geschenket. Und nachdem Solon mit wenigen Worten den einen König beim Leben erhalten, den andern aber so weißlich unterrichtet, stimmen sie sein Lob folgender Gestalt an:

Solon, deine Wissenschaft,
Deine große Tugendlehre,
Ist erhöht mit Ruhm und Ehre.
Deines scharfen Geistes Kraft
Zwinget selbst die großen Helden,
Daß sie deinen Ruhm vermelden.
Chorus.
Wohl dem, der zu jeder Zeit
Sich der Tugend so beflissen
Und hingegen sich entrissen
Dieser schnöden Eitelkeit.
Der mag recht geschätzet werden
Vor Glückseligkeit auf Erden."

Also das aufgefundene Programm.

Wir haben hier aller Wahrscheinlichkeit nach eine „Schulkomödie" vor uns. Tendenz des Stückes und Ausführung stellen dies so ziemlich außer Frage, zugleich auch der festliche Tag, für den es bestimmt gewesen. Vor allen Dingen aber spricht dafür das Schauspiel selbst. Es war ein wirkliches sogenanntes „gelehrtes Bücher-Drama" und sehr verschieden von den gleichzeitigen Produktionen der höfischen Gelegenheits-Poeten. Doch ist es durchaus keine Schulkomödie in alt hergebrachter Form; es war ein eigenes, man kann sagen, eine neue Art von Schauspiel, in dem Musik und Gesang — die bisher in diesen Darstellungen nur untergeordnete Rollen gespielt hatten — einen bedeutenderen Antheil an der Vorführung der Handlung hatten, indem verschiedene prächtige Dekorationen und sicher auch „Maschinen", der ganze Apparat der sich langsam entwickelnden „Oper", zur Anwendung kamen.

Chöre, Arien, sogar eine „Arie in due" finden wir in dem Programm angedeutet, und sicher kam auch das Recitativ, die Grundlage des musikalischen Dramas vor. Daß das mitgetheilte Programm so wenig musikalische Andeutungen enthält, mag wohl vor allen Dingen daher kommen, daß sein Verfasser, wohl auch zugleich der Verfasser des Dramas, es allein von seinem, dem literarischen Standpunkt aus entworfen hatte, ohne den dabei betheiligten Musiker weiter zu berücksichtigen.

Das Mitgetheilte beweist uns, daß auch diese alt hergebrachten Darstellungen, die Schulkomödien, welche zwischen den Fastnachtsspielen des Volkes und den höfischen Inventionen und balletartigen Darstellungen standen, das Bestreben haben, gleich letzteren sich die neue musikalische Form, die der Oper, anzueignen.

In Weimar hatte dies Bestreben in so weit Erfolg, als noch im selben Jahrhundert das Gymnasium mit seinem Rektor an der Spitze, wie sattsam bekannt, förmliche Opern und in ziemlicher Menge aufführte. Die oben mitgetheilte opernartige Aufführung vom Jahre 1660 wird ohne Zweifel die erste derartige in Weimar gewesen sein.

Zur Charakteristik des Burgtheaters,

seiner darstellenden Kräfte und seiner Leitung.

I

Das weibliche Personal.

(Fortsetzung) *)

Friederike Bognar.

(Erste Debütrolle, 26. August 1858, Rutland in „Graf Essex".)

Wir denken uns für den Schauspieler von Talent drei verschiedene Hauptperioden seiner künstlerischen Thätigkeit: die Perioden der Unfertigkeit, der Entwickelung und der Eigenthümlichkeit. In der ersten Periode wird mit den Kräften und Fähigkeiten experimentirt, der Kunstjünger muß erst die Elementarregeln überwinden, er muß den ärgsten Theil seiner Befangenheit loswerden, er sieht zu, wie er nur überhaupt leidlich durchkommt, er läßt die dankbaren Rollen für sich wirken und entledigt sich der undankbaren so unscheinbar bescheiden als möglich, er eignet sich unbewußt von den älteren Mitspielern so Vieles an, als sein Naturell aufzunehmen im Stande ist, seine Leistungen sind meist nur durch das bemerkenswerth, was sie versprechen. In der zweiten Periode hat er seine Freiheit erlangt, aus dem Kunstjünger ist ein Fachmann geworden, er fühlt sich, er weiß sich zu beschränken, er denkt nach über den Unterschied zwischen einer und der andern Rolle, es geht ihm ein Licht auf über dies und jenes Detail, er läßt mit Auswahl die Manier dieses oder

*) S. J. 1863, S. 529, 562 und 610, J. 1864, S. 35 70 und 613.

jenes älteren Künstlers auf sich wirken, er freut sich, wenn es ihm gelingt, dieser oder jener Rolle etwas abzugewinnen, er will auch minder große und schöne Aufgaben konsequent und sorgsam durchführen, er gewinnt indessen die Ueberzeugung, dieses passe für ihn und jenes nicht, sein Fach bildet sich in ihm aus, der Ehrgeiz, es selbständig auszufüllen, wächst und so gelangt er, wenn das Talent zureicht, zur dritten Periode, d. h. dazu: eine künstlerische Individualität zu sein. Wir meinen aber hiermit nicht die Titularhelden, die „Chefs d'emploi", die es nur sind in Ermangelung begabterer Kräfte — wir meinen den wirklichen Künstler, welcher mit ruhig sicherer Meisterschaft Schöpfungen hervorbringt (Rollen „kreirt"), die ihm und nur ihm eigenthümlich sind, Schöpfungen, die ihren Werth darin haben, daß, indem sie des Dichters Absicht getreu und überzeugend wiedergeben, sie zugleich einer bedeutenden (reproduzirenden) Persönlichkeit zum Ausdruck dienen. Das ist für den Schauspieler der Kulminationspunkt. Wehe ihm und seinem Ruhm, wenn dieser dritten Periode noch eine vierte folgt, — ein allmähliches Heruntergehen, ein trauriges Ueberleben der eigenen Kraft ohne jene Charakterstärke, deren Mensch und Künstler bedarf, um mit Würde alt zu werden, sich rechtzeitig zur Ruhe zu setzen.

Die Heldin unserer heutigen Skizze befindet sich mittlerweile noch innerhalb der zweiten Entwicklungsperiode. Die fühlbarsten Spuren der Anfängerschaft hatte sie zwar schon überwunden, ehe sie hieher kam, und seit sie hier ist, strebt sie mit anhaltender Sorgfalt einer höheren Kunststufe zu, seit einiger Zeit auch mit wachsendem Glück; doch fehlt ihr noch, um jene höhere Stufe zu erklimmen, jenes magische Etwas, welches den eigenthümlich und selbständig wirkenden Künstler ausmacht, ein entscheidendes Moment, dessen Eintritt vielleicht schon nahe ist, vielleicht aber auch auf sich warten lassen wird. Wir unterfangen uns nicht, darüber zu entscheiden. Frl. Bognar's bisherige Entwicklung läßt beide Annahmen als möglich erscheinen.

Als Frl. Bognar vor sechs Jahren, ohne vorhergegangenes Gastspiel, sofort als erste Liebhaberin debütirte, da machte sie auf uns den Eindruck einer fast vorzeitig herangereiften Kunstjüngerin. Sie hatte nicht die Fehler, nicht die Vorzüge der Anfängerschaft, keine Ecken und Kanten, aber auch keine rechte Wärme und bewegende Kraft. Mag sein, daß sich, wie es mitunter geschieht, gerade die Befangenheit hinter der angenommenen Ruhe und einer gewissen Absichtlichkeit verbarg, welche mehr an Ueberbildung, als an Bildungsmangel denken ließ.

Frl. Bognar spielte bald die tragischen und die sentimentalen, die klassischen und die modern-genreartigen, die idealen und die prosaischen Liebhaberinnen, und allsobald stellte sich heraus, daß sie vorerst nach beiden Richtungen hin ein gewisses Maß von Routine und Wirksamkeit, jedoch nur in bürgerlichen Rollen von temperirter Lebenswärme ein natürlich ansprechendes Spiel zu entwickeln vermöge. Im Kostüm erschien sie auffallend klein, gleichsam in störender Verkürzung, in den Bewegungen stereotyp, im Vortrage der idealen Rollen zu gemessen, in ihrer Auffassung derselben konventionell. Ihre Rutland, ihre Ophelia, ihre Desdemona, ihre Louise waren wesenlose Schemen, mehr oder minder gelungene Deklamationsübungen, ohne Lebenswahrheit im Gesammtton, ohne Schwung und Gluth in den Höhepunkten. Dagegen zeichnete sie sich in bürgerlich-modernen Rollen kleineren und größeren Umfanges nicht allein durch eingehende Sorgfalt und anspruchslose Haltung, sondern auch durch eine Verständigkeit und Abrundung des Spiels aus, denen zwar noch mancher bloß konventionelle Zug anklebte, die aber doch im Ganzen befriedigender, im Einzelnen oft entschieden gewinnend wirkten.

Dieses Verhältniß in Frl. Bognar's Doppel-Repertoir hat sich später in Folge einer entschiedenen Wendung zum Besseren günstig modifizirt, aber keineswegs geändert. Immer bleibt die bürgerliche Sphäre ganz entschieden diejenige, innerhalb welcher Frl. Bognar ihre besten künstlerischen Erfolge erringen kann. Seitdem sie überdies auch das Gebiet des Lustspiels öfter betreten hat, ist dies um so gewisser.

Jene entschiedene Wendung zum Bessern, von der wir soeben sprachen, machte sich bei Frl. Bognar zuerst in der ersten Hälfte des Jahres 1861 bemerkbar. „Es gibt im Menschenleben Augenblicke", . . . und im Künstlerleben, welches mit jenem so eng verflochten ist, gleichfalls, wo sich dem Menschen und dem Künstler die Einsicht erschließt über das, was er soll und kann. Die feinsten Fäden, die an solchen psychologischen Wendungen mitwirken, entziehen sich dem fremden Auge, nur die Resultate können konstatirt werden. Genug, ungefähr von dem angegebenen Zeitpunkt an begann Frl. Bognar's Spiel an Wärme, an innerem Leben, an Gestaltungskraft und Ausdrucksfähigkeit in ganz überraschender Weise zuzunehmen. Es zeigte sich dies in frappanter Weise nicht nur z. B. an der damals neu von ihr übernommenen Melitta („Sappho"), sondern gerade auch an

jenen Aufgaben, an die sie bis dahin zwar mit Sicherheit, aber, wie oben bemerkt, ohne intensive Kraft gegangen war. Ihre Ophelia erhielt zum mindesten an einzelnen Stellen mehr innere Wahrheit, auch ihre Desdemona hatte wesentlich gewonnen, ihre Louise ward durchgängig wärmer, ihr Gretchen, früher ziemlich nüchtern, hatte jetzt ein anmuthigeres Kolorit, Recha im „Nathan" gelang ihr um so besser, als gerade diese Rolle ihrem Naturell um so viel besser zusagte, und als Thekla im „Wallenstein" gelang es ihr zum ersten Mal durch eine Auffassung, deren Richtigkeit wir zwar nicht unbedingt vertreten möchten, der wir aber eine entschiedene Eigenthümlichkeit zugestehen, und durch eben so konsequente als feurige Durchführung einen lebhafteren Eindruck hervorzubringen. Noch weit günstiger gestaltete sich dieser Fortschritt, der sich, nebenbei gesagt, auch sehr merklich auf die Kostümirung erstreckte, im modernen Schauspiel, in Rollen wie Thekla Lonau („Störenfried"), Wilhelmine („Der reiche Mann"), Meta („Die deutschen Komödianten"), Marie („Leichtsinn aus Liebe"), u. dgl. m. Auch hat Frl. Bognar mehrere durch Frl. Boßler ganz eigenthümlich geschaffene Rollen, wie Siegelinde („Cato von Eisen"), Helene („Feenhände"), Gertrude („Graf Waldemar") u. s. w., dann aus den Erbschaftsstücken der Neumann und der älteren Generation die Hedwig („Markt zu Ellerbrunn"), und namentlich die Prisca („Krisen") mit verdientem Erfolge gespielt. Allen diesen verschiedenartigen Aufgaben wendet sie, und zwar bei jeder Wiederholung, die gleiche Sorgfalt, den gleichen Ernst zu. Sichtlich freier geworden in der Technik der Schauspielkunst, strebt Frl. Bognar nach geistiger Durchdringung ihrer Aufgaben und schließt sich in ihrer maßvollen Haltung und verständigen Ausdrucksweise dem Burgtheater-Ensemble ebenbürtig an. Am besten gelingen ihr, wie im Anfang, so auch jetzt noch immer, diejenigen Rollen oder Rollentheile, deren Gemüthstemperatur zwischen warm und kalt die Wage hält, und wo dem ordnenden Verstand die Hauptaufgabe zufällt. Humor scheint sie nicht viel zu besitzen, in komischen Situationen geräth sie leicht in Uebertreibung, z. B. als Cölestine („Er muß auf's Land"). Freundliche Heiterkeit zeigt sie als Afra im „Goldbauer". Ueberhaupt weiß sie Charaktere von ganz schlichter Anlage anmuthig zu gestalten, wo hingegen Temperament verlangt wird, da scheint oft eine künstliche Aufgeregtheit das innerlich Mangelnde verdecken zu wollen, und im weiten Bereich der Sentimentalität liegt für Frl. Bognar, wie für so viele Schauspielerinnen, die Gefahr des falschen Pathos nur allzunahe. Da wird leicht, ohne wahres inneres Ergriffensein, aus jedem Seufzer ein Schluchzen, aus jeder stillen Thräne ein Wasserstrom, aus jeder sanften Klage ein lauter Verzweiflungsausbruch. Das ist eine Gefahr, vor welcher nicht laut und eindringlich genug gewarnt werden kann.

Was Frl. Bognar bereits an sich selber geleistet hat, um dem höheren Ziele ihrer Kunst nahe zu kommen, läßt uns hoffen, daß ihren weitern Bemühungen das noch Fehlende nicht versagt bleiben wird. Hat sie es dahin gebracht, ihren Heldinnen mehr wahres inneres Leben einzuhauchen, so wird sie es auch treffen, den Ausdruck dieses inneren Lebens im letztbezeichneten Sinne, wo es noch nicht geschehen ist, glaubwürdiger zu machen. Glaubwürdig ist aber nichts, was gemacht erscheint, und nichts, was „die Bescheidenheit der Natur" verletzt. Tief im Innern muß es gefühlt werden, in einfaches Gewand gehüllt muß es uns vor Augen treten und durch ein eigenthümliches Gepräge muß es sich vor andern Leistungen, namentlich vor denen mittleren Gehaltes unterscheiden. Frl. Bognar hat in allen diesen Beziehungen schon ganz ehrenwerth Tüchtiges geleistet; das Uebrige wird hoffentlich nachfolgen.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Literatur.

Heinrich Bellermann, der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition. Mit musikalischen Beilagen und vier lithographischen Tafeln in Farbendruck. Berlin, 1862, Verlag von Julius Springer. XVIII und 367 S.

Besprochen von **Oscar Paul**.

(Schluß.)

Nach Abhandlung dieser Grundgesetze geht der Verfasser zur Behandlung des zweistimmigen Kontrapunktes über. Er unterscheidet hiebei 6 Gattungen: 1. Note gegen Note. 2. Zwei Noten gegen eine. 3. Vier Noten gegen eine. 4. Synkopen. 5. Drei Noten gegen eine. 6. Gemischte Noten.

Hiebei wollen wir bemerken, daß im Cherubini „Cours de Contre-point et de Fugue" und im Fux „Gradus ad Parnassum" nur 5 Gattungen gezählt werden, weil diese Autoren B.'s 5. Gattung „drei Noten gegen eine" weglassen, indem sie gleich von den

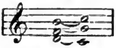
„Synkopen" zu den „gemischten Noten" überspringen. *) Wir finden dieses neue Moment ganz praktisch, weil wir aus Erfahrung wissen, daß häufig beim Anfänger die verschiedenen Taktarten, wenn auch keine besonderen Schwierigkeiten, so doch einige Unbequemlichkeiten verursachen, welche durch strenge Uebungen vollständig überwunden werden müssen. Die Beispiele entnimmt B. fast immer dem Fux'schen Werke; er ist jedoch noch reichhaltiger in den Bearbeitungen irgend eines Cantus firmus, um dem Schüler zu zeigen, auf welche mannigfaltige Art man den Kontrapunkt nach denselben Gesetzen erfinden kann. Hauptsächlich benutzt er das bei Fux angeführte und auch von Cherubini häufig gebrauchte Beispiel in der dorischen Tonart als Cantus firmus:



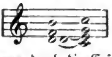
und mehrere andere.

Auch die rhythmischen Gesetze hat unser Verfasser sehr klar und faßlich dargestellt. Indem er den guten, d. h. betonten Takttheil mit Arsis und den schlechten d. h. unbetonten mit Thesis im Gegensatz zu der umgekehrten Ordnung bei Fux bezeichnet, sagt er, daß 1. an eine kurze Note auf Thesis keine längere auf Arsis angebunden werden darf, und daß 2. wohl an eine Note auf Thesis eine kürzere auf Arsis anzubinden gestattet sei, letztere müßte aber in diesem Falle immer die Hälfte der ersteren betragen. „Diese Regeln werden," wie B. richtig bemerkt, „in der Jetztzeit leider häufig unbeachtet gelassen." Als Muster für den reinen Vokalsatz können jedoch in der Gegenwart die Vokalkompositionen Moriz Hauptmann's gelten, den anzuführen der Verfasser nicht mit Recht unterlassen hat. Als Metriker durfte dieser Meister namentlich nicht übergangen werden, weil seine Abhandlung über die Metrik die Gesetze dieser Materie in so selbständig neuer und vollendeter Darstellung enthält, wie sie bisher von keinem andern Autor überhaupt erreicht worden ist.

Im dreistimmigen Satze verfolgt der Verfasser dasselbe Prinzip wie im zweistimmigen. Er richtet sich hier wiederum ganz nach Fux, indem er fünf Arten des Kontrapunktes unterscheidet: 1) Note gegen Note; 2) zwei Noten gegen eine; 3) vier Noten gegen eine; 4) Synkopen; 5) gemischte Noten. Dabei gibt er treffliche Erklärungen über die Auflösung und Fortschreitung der Dissonanzen, die zwar auch im Fux zu finden sind, jedoch bei letztgenanntem der interessanten Darstellung entbehren. Bequemer ist, wie wir beiläufig bemerken, für den der lateinischen Sprache Mächtigen die lateinische Ausgabe des alten Kontrapunktisten, weil in dieser die Beispiele zwischen den Text gedruckt sind, hingegen die Mitzler'sche Uebersetzung auf die am Ende stehenden Notentabellen verweist. Wenn wir nun auch in den meisten Punkten mit den von Bellermann angeführten Regeln übereinstimmen, so können wir doch unmöglich einen Schluß für ebenso vorzüglich halten, wie unser Verfasser. Dieser Schluß hat folgende Gestalt:



Hierüber sagt Bellermann, daß „diese Art die beste zu schließen sei, wenn auch das moderne verwöhnte Ohr Anfangs einigen Anstoß daran nähme." Wir glauben, daß unser modernes Ohr ganz richtig daran Anstoß nimmt, weil f—h als Tritonus eine Dissonanz ist. Derselbe ist die Umkehrung der falschen Quint, deren Grundton h als Leiteton der Tonart natürlich einen Schritt aufwärts zum Grundton der Tonart thun muß, hingegen das dissonirende f nach der Regel der Dissonanzenauflösung eine Stufe abwärts schreitet. Die Alten wandten zuweilen allerdings diesen Schluß an, um zu Ende die vollkommne Symphonie, d. h. den Kern der ganzen Tonart, bestehend aus der Quinte und darangeknüpften Quarte, setzen zu können. Für den vorzüglichsten Schluß hält ihn aber auch Fux nicht, da er unter seinen 22 ausgeführten Beispielen von Note gegen Note im dreistimmigen Satze nur drei mit dieser Kadenz gibt, welche wir in der lateinischen Ausgabe Seite 89 in der dorischen, Seite 91 in der phrygischen und Seite 93 in der äolischen Tonart finden. Im modernen Tonsystem ist der Schluß dann erlaubt, wenn er sich vierstimmig so gestaltet:

 oder 

weil dann durch die Erscheinung der vermittelnden Terz der unregelmäßige Dissonanzenschritt gemäßigt wird. Dann wird dieser Schluß im einfachen Kontrapunkt immer nur als erlaubt, nicht als der vorzüglichste gelten können.

Auch im vierstimmigen Satze, wo wiederum dasselbe System in der Eintheilung der fünf Gattungen des Kontrapunktes wie bei Fux festgehalten wird, können wir uns mit einigen Fortschreitungen nicht verständigen. Z. B. ändert der Verfasser in der dritten Gat-

*) Die Andeutung bei Fux in Bezug auf genannte Gattung ist wenigstens nicht genügend.

tung des Kontrapunktes „vier Noten gegen eine" von Seite 152—158 den vorletzten Takt des zweiten Beispiels nicht glücklich, indem bei ihm die vier Viertel im Alt genau dieselbe Bewegung haben, wie im drittletzten Takte, wohingegen Fux mit Absicht die Viertel in beiden Takten verschiedene Bewegung machen läßt.

*) Bellermann.



Fux.



Dies mag vielleicht Manchem kleinlich erscheinen; doch halten wir dergleichen Sachen für wichtig bei der Unterweisung im Kontrapunkt, wo das musikalische Gefühl des Schülers bis zur größtmöglichen Feinsinnigkeit in Bezug auf das Schöne in der Kunst ausgebildet werden muß. Im nächsten Beispiele finden wir bei Bellermann, Seite 154 Takt 7 im Basse f, bei Fux a, welche Veränderung wir in jeder Weise für gerechtfertigt halten, ja wir glauben sogar, daß sich hier bei Fux, Seite 127 ein Druckfehler eingeschlichen hat, welcher in die Mitzler'sche Uebersetzung Tab. XVII übergegangen ist, was vielleicht von unserem Verfasser in einer Randbemerkung angegeben werden konnte. Vom nächsten Beispiele ist der siebente Takt geändert, wodurch in den Vierteln wiederum gleiche Bewegungsarten mit dem vorangehenden Takte entstehen. Bei Fux ist dieser Takt, wo Tenor und Baß übereinander schreiten, zwar auch nicht vollkommen schön gesetzt; doch würden wir seine Bewegung der Bellermann'schen vorziehen. Auf Seite 156 bei Bellermann ist das bei Fux auf Seite 129 befindliche Beispiel eine Quint tiefer transponirt, sonst aber unverändert gelassen. Nun aber folgen zwei Beispiele, welche von Bellermann selbst herzurühren scheinen, da sie weder im Fux, noch im Cherubini, noch in andern uns bekannten Werken zu finden sind. Im zweiten Beispiel hat der Verfasser ohne Motivirung die Regel verlassen, daß außer den vier Vierteln in einer Stimme die übrigen Stimmen taktweise nur ganze Noten haben müssen. Er läßt vielmehr in drei dem Schlußakkord vorangehenden Takten den Alt in halben Noten fortschreiten, welche Art des Kontrapunktes in die Rubrik „gemischte Noten" gehört hätte. Im ersten genannter Beispiele, Seite 157 finden wir aber geradezu Fehler gegen die Fortschreitung. Abgesehen von dem Druckfehler, daß statt des Altschlüssels der Tenorschlüssel gesetzt sein müßte, finden wir die Fortschreitung des ersten Taktes zum zweiten in folgender Weise:



Die durchgehende Dissonanz h im letzen Viertel des Tenor kann doch unmöglich nach g sprungweise fortschreiten. Wir würden hier einen Druckfehler vermuthen, da die Fortschreitung des Tenor so sein könnte:



wenn wir nicht in der Fortschreitung des neunten Taktes zum zehnten demselben Fehler begegneten, wie folgt:



Der Tenor hätte hier vielleicht so heißen müssen:



und dann würde die Regel Nr. 3 Anwendung finden, daß man von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen in allen drei Bewegungen fortschreiten kann, sei es stufen- oder sprungweise.

In den übrigen Gattungen des Kontrapunktes im vierstimmigen Satze ist uns die ganze Anordnung nach Fux für Musiker, welche sich in den von Fux angenommenen sechs Hauptmoden der Alten zurechtfinden können, recht zweckmäßig erschienen.

Ueber den vierstimmigen Choralsatz S. 166—172 hätten wir Eingehenderes gewünscht. Hier mußte der Verfasser ebenfalls seine historische Unterlage durch Mittheilung von Choralsätzen aus den verschiedenen Jahrhunderten festhalten und dieselben in einer Analyse mit genauer Bestimmung des objektiven Werthes gegen ein-

*) Wir gebrauchen zur Ersparung des Raumes die modernen Schlüssel

ander halten. Der Leser würde dadurch leicht zu einem scharfen Urtheil über die angemessenste Art der vierstimmigen Choralbearbeitungen gelangt sein, während er durch die bei Bellermann ziemlich uninteressanten fünf Sätze in der ionischen und dorischen Tonart durchaus keinen Einblick in die Blüthezeit des Choralsatzes gewinnen kann.

Hiemit schließt der erste Theil des „Kontrapunktes“ oder „der Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition.“

Der zweite Theil beginnt mit der „Nachahmung.“ welche gewiß für jeden einigermaßen talentvollen Schüler am leichtesten zu begreifen sein wird. Von neuen Gesichtspunkten konnte hier weiter keine Rede sein, da bereits in früher verbreiteten Werken, wie Cherubini, Sechter ꝛc. und in den meisten Kompendien dieser leichteste Zweig des Kontrapunktes erschöpfend behandelt ist. Hierauf gibt er noch Anleitung zur dreistimmigen Bearbeitung einer Choralmelodie in der Weise, daß der Cantus firmus im Tenor liegt, und die andern beiden Stimmen gegenseitig eine nachahmende Form beobachten. Daß die Nachahmungen nicht immer streng sein können, sondern sogar häufig nur rhythmische Aehnlichkeit aufzuweisen haben, versteht sich von selbst, weil ihre harmonische Behandlung an den Cantus firmus geknüpft ist. Die Beispiele Bellermann's sind treffend und mit einer vorzüglichen instruktiven Analyse bei besonderer Berücksichtigung der Trugkadenzen versehen, nach deren Kenntnißnahme solche Arbeiten dem hierin noch nicht vollständig erfahrenen Musiker weiter keine besonderen Schwierigkeiten verursachen können.

Heinrich Bellermann kommt nun zur einfachen Fuge, welche er vor der Lehre vom doppelten Kontrapunkte deutlich zu machen sucht und dabei wiederum das System der antiken Hauptmoden zu Grunde legt. Historisch ist diese Ordnung nicht gerechtfertigt, weil die vollständige Ausbildung der Fuge eine Errungenschaft im modernen Tonsystem ist, während wir bei den Komponisten des 16. Jahrhunderts doch immer nur Anfänge davon finden. Auch Fux, die alten Tonarten, d. h. die Haupttonarten festhaltend, gibt noch keine genügenden Fugenformen mit den nöthigen Erklärungen, was uns nicht Wunder nehmen kann, da seine lateinische Ausgabe die Jahreszahl 1725 trägt, in welcher und nach welcher Zeit erst Bach und Haendel ihre bedeutendsten Schöpfungen lieferten, aus denen man später die Formgesetze abstrahirte. Mitzler, der Uebersetzer des Fux, war ein Vorkämpfer für das moderne Tonsystem, welches bei der Fugenerklärung durchaus festgehalten werden muß. Dieser Mann sagt auf S. 165 seiner 1742 erschienenen Uebersetzung: „Was hier der geschickte Fux von den Tonarten vorträgt, das ist alles zu unsern Zeiten deutlich auseinandergesetzt worden. Man kann wohl dieses berühmten Mannes Gedanken hiervon um der Historie willen merken, aber sich auch die Lehre der Neuern bekandt machen, als welche von grösserm Nutzen, und aus der Natur der Musik selbsten hergenommen ist. Itzo haben wir gar nicht mehr nöthig uns mit den versetzten Tonarten, noch viel weniger mit den authentischen und plagalen zu schleppen, als welche bei der heutigen deutlichen Lehre von Tonarten wenig oder nichts helfen.“ — Unserer Ansicht nach konnte der Verfasser den einfachen Kontrapunkt, den doppelten Kontrapunkt und die Nachahmungen mit Einschluß der Choralbearbeitungen auf Grund des alten Tonsystems verarbeiten, wenn er für Leute schrieb, die bereits als technisch fertige Musiker im modernen Tonsystem gelten können und sich noch eine genaue Kenntniß von der Blüthezeit des A-Cappella-Gesanges verschaffen wollen, wozu natürlich auch die Fähigkeit, ja Fertigkeit gehört, kontrapunktisch im alten Tonsystem arbeiten zu können. Die antiken Scalen müßten dann aber vom Verfasser in ihrer ganzen Vollständigkeit aus den Quellen angeführt und mit Beispielen aus dem Choral- und Figuralgesange belegt werden. Fux selbst ist in diesem Punkte keine genügende Quelle, da er eigentlich nur über die sechs Hauptmoden im Klaren ist, welche unser Verfasser auch nur zu Grunde legt. Das ganze System, wie wir es oben skizzirt haben, war jenem alten Kontrapunktisten jedoch nicht vollständig klar, was aus seiner Abhandlung über die Tonarten (Mitzler's Uebersetzung, S. 159) deutlich hervorgeht. Wenn wir nun auch für den einfachen und doppelten Kontrapunkt nebst Nachahmung und Choral einer Behandlung auf Grund des alten Systems Berechtigung zuerkennen, so kann doch aber die Fuge nur eine Entwickelung auf Grund des modernen Tonsystems erfahren, weil wir zwar von Italienern (Paläſtrina) und Niederländern (Orlandus) des sechzehnten Jahrhunderts fugirte Sätze besitzen, jedoch ihnen die Kenntniß einer ausgeführten Fugenform durchaus abging. Die Theoretiker des sechzehnten Jahrhunderts sind sich noch nicht einmal ganz klar über die Beantwortung eines Themas. Sie nennen eine Nachahmung in der Terz oder Oktave ꝛc. eben so gut „Fuga,“ wie sie es bei einer Themenbe-

antwortung auf der Dominante thun. Auch Fux ist gerade in dieser Materie mit seinen Regeln am allerunbestimmtesten, natürlich weil sechs Haupttonarten mit verschiedenen Halbtonlagen ja schon eine Menge von Veränderungen in der Anlage eines Fugenthemas erheischen, so daß ein Grundgesetz kaum recht hervortreten kann. Der Ursprung unserer Fuge ist allerdings in der Bildung der antiken Scala zu suchen, nämlich in dem Anschluß der Quarte an die Quinte, wie wir es oben darlegten; die Ausbildung derselben geschah aber erst auf Grund des modernen Tonsystems, dessen Bildung wir für einen der glücklichsten Fortschritte in der Musikgeschichte halten. Oder glaubt unser Verfasser, daß durch dasselbe das „moderne Ohr verwöhnt" worden sei, da er auch keinen Schritt weiter kommt, als Fux? Gerade in der Fuge glaubten wir nach den meisten ungenauen Expositionen auch in Werken neuerer Zeit erschöpfende Erklärungen bei Bellermann zu finden, die um so leichter gegeben werden konnten, als durch die vortrefflichen Schriften Moriz Hauptmann's „die Natur der Harmonik und der Metrik" und „Erläuterungen zu Johann Seb. Bach's „Kunst der Fuge," welche Hrn. Bellermann leider unbekannt zu sein scheinen, unfehlbare Unterlagen gegeben waren. Namentlich war dabei auch die Beantwortung der Fugenthemen genau in's Auge zu fassen, die auch von geschickten Komponisten häufig verfehlt wird, wie wir es z. B. in E. F. Richter's Lehrbuch der Fuge finden, wo sehr oft die Beantwortungen mangelhaft sind. Unser Verfasser hat nun zwar diese Materie durch gegenseitige Aufstellung von zwei Hexachorden, eines oberen: C, D, E⁀F, G, A, und eines unteren: G, A, H⁀C, D, E klar zu machen versucht, jedoch das vorgesteckte Ziel nicht erreicht. Auf Grund der antiken Tonarten kann bei dieser Aufstellung, wenn der Umfang festgehalten und eine Modulation vermieden wird, die Beantwortung wohl richtig herauskommen; in der modernen Fuge liegt aber das Grundgesetz bei der Beantwortung in der Verwandtschaft der Tonarten, welche M. Hauptmann erschöpfend entwickelt hat. Bellermann kommt natürlich in dem Abschnitt „über die moderne Fuge", S. 307—318 mit seinen Hexachorden nicht immer zurecht, namentlich wo sich Modulationen der Themen herausstellen, obgleich er Themen auswählt, deren Beantwortung gerade sehr leicht ist. Wir wollen jedoch das Thema von Bach, was Bellermann auf S. 309 angibt, herausgreifen und seine Entwickelung der unsrigen gegenüberstellen.

Thema:



Bellermann sagt hierzu: „Das Thema gehört dem oberen Hexachorde an und hält sich streng in den Grenzen desselben. In der Beantwortung muß indeß der erste Sprung von der Tonika in die Dominante, mit dem umgekehrten Verhältniß, mit einem Sprung von der Dominante in die Tonika beantwortet werden.

Antwort:



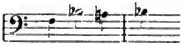
wodurch man alsdann gezwungen ist, (warum?) bei dem folgenden Intervall wieder einzulenken und aus der Sekunde einen Einklang zu machen".

Wir erlauben uns hiebei nicht „einzulenken," sondern die Beantwortung Ton für Ton zu entwickeln. Wir stellen folgendes Tonsystem auf:

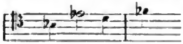
As c Es g B d F a C.

Der erste Sprung von B nach Es beruht auf der Einheit und Bestimmung der Tonart, ein Moment, welches aus der Zusammensetzung durch Quinte und Quarte in der antiken Scala, wie bereits erwähnt, auf unser System übergegangen ist. Der nächste Ton im Thema As verlangt darum Es in der Beantwortung, weil er der Unterdominantton der Grundtonart ist; ferner fordert g als Terzton von Es den Terzton von B, also d in der Beantwortung, ebenso verlangt c als Terzton von As den Terzton von Es, nämlich g. Daß dieses c Oberterzton von As und nicht Oberquintton von F ist, zwischen welchen der Unterschied von 80 : 81 besteht, ersehen wir aus der Modulation durch B nach As, welcher in der Beantwortung die Modulation durch F nach Es entspricht. Die Töne des vierten Taktes sind bereits in gleichem Verhältniß vorgekommen. Im fünften Takte ist f Unterterzton von As und verlangt daher c als Unterterzton von Es. Das f dieses Verhältniß hat und nicht F, d. h. Oberquintton von B ist, sehen wir aus der Modulation durch As nach g, dem Terztone von Es. Wäre der Ton jedoch F, also Quintton

von B, was etwa durch diese Schlußmodulation bestimmt sein würde:



so müßte die Beantwortung nach dem Grundgesetze, daß die **Beantwortung nicht über den Bereich des Tonsystems von Tonika und Dominante am Schlusse hinausmoduliren darf**, diese sein:



denn F würde dann als Quintton von B eben B und B als Quintton von Es eben Es als Beantwortung verlangen. Die obigen Noten in der Beantwortung ergeben sich dann nach derselben Theorie von Quint- und und Terzton. Die Beziehungen der Töne zu einander innerhalb des Tonsystems müssen bei Beantwortung eines Fugenthemas genau beobachtet werden, da sonst nur fehlerhafte Unsicherheiten entstehen. Wie schon gesagt, sind gerade die Themen bei **Bellermann** sehr leicht zu beantworten; wie jedoch nach seiner Theorie schwierigere Antworten zu begründen wären, können wir nicht einsehen, z. B. würde folgendes Thema



solche Abweichungen von des Verfassers Grundgesetz veranlassen, daß letzteres durch ersteres vollständig in den Schatten gestellt werden müßte. Nach **Hauptmann's** Theorie wäre wohl die Entwickelung der Antwort ganz leicht so zu bewerkstelligen:

F a C e G h D fis A

C wird nach **unserer** oben angegebenen Entwickelung in Bezug auf Quinte und Quarte mit G beantwortet werden müssen. Die Beantwortung der übrigen Töne hängt nun von ihrem Verhältniß in der Modulation ab.

Der Anfangston des zweiten Taktes kann nun eine doppelte Bedeutung haben: entweder er wird der Terzton von F=a oder der Quintton von D=A sein. Daß er als letzterer auftritt, geht aus der Modulation fis-G hervor. Im Gefährten wird also dieser Ton mit D beantwortet werden müssen. In welchem Verhältniß nun das Thema nach oben im Tonsystem schreitet, in demselben Verhältniß muß die Antwort zur Festhaltung des Tonsystems nach unten schreiten.

Es wird also der zweite Ton im Thema e als Terzton von C mit dem Terztone von F=a, das schon angegebene A als Quintton von D mit D, G mit C, fis mit h und G mit C beantwortet werden müssen, wie folgt:



Die **Hauptmann'schen** großen und kleinen Buchstaben mit den Bogen erscheinen uns als ein vorzügliches technisches Erleichterungsmittel, durch dessen Anwendung jedwede Irrung leicht zu vermeiden ist. Wenn wir nun auch die hier flüchtig skizzirte Methode der **Bellermann'schen** vorziehen, so verkennen wir doch nicht, daß in seiner Abhandlung über die Fuge, namentlich über die sogenannte antike Fuge, ebenso wie in den andern Abtheilungen seines Werkes ein reiches, auf Quellenforschung basirendes Material zum Verständniß der Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts niedergelegt ist, aus welchem der bereits technisch fertige Musiker sehr viel lernen kann. Im doppelten Kontrapunkt hätte **Kirnberger** vielleicht mehr beachtet werden können, welcher zwar mancherlei Merkwürdigkeiten zu Markte bringt, in diesem Punkte aber auch Beachtenswerthes leistet. Die „Kunst der Fuge" von Seb. **Bach** mußte jedoch unbedingt näher beleuchtet werden. H. **Bellermann** erwähnt dieselbe nicht einmal als Studienwerk, was uns unangenehm berührt hat. Daß uns noch eine genügende spezielle Unterweisung in der Fuge trotz **Fux, Albrechtsberger, Cherubini, Sechter** u. A. fehlt, nehmen wir keinen Anstand auszusprechen. Durch die Feder **Moritz Hauptmann's**, welcher die Werke der alten Italiener, der Niederländer, **Bach's**, **Haendel's** und neuerer Autoren wie kaum ein Anderer studirt und die innere Beziehung der Töne zu einander mit größter Schärfe erfaßt hat, dürfte diese Materie wohl die beste Erledigung finden.

Was Hrn. **Bellermann** anlangt, so zollen wir ihm trotz unserer entgegenstehenden Ansichten volle Anerkennung für seine Verarbeitung des überaus schwierig zu beherrschenden Materials. Das gründliche Quellenstudium, der tiefe Ernst in Erfassung künstlerischer Prinzipien und die vielfach glücklich gewonnenen Resultate (wir erinnern an die Tabulatur) kennzeichnen uns den Verfasser als einen der ersten musikalischen Schriftsteller der Gegenwart. Auf rein historischem Gebiete halten wir namentlich Hrn. **Bellermann** zu ganz bedeutenden Leistungen für befähigt. Und so möge denn das vorliegende Werk recht oft in die Hände derjenigen Musiker wandern, welchen die Erforschung der Wahrheit

und gründliche Erkenntniß unserer älteren Meister am Herzen liegt. Sie werden, so hoffen wir, bei dem Studium viel gewinnen und große Freude empfinden, wie es bei uns in vollem Maße der Fall war.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

22. — 28. September: „Deborah". — „Ein Glas Wasser". — „Häusliche Wirren" und „Ein Autograph". — „Die Makkabäer". — „Ein geadelter Kaufmann". — „Der Spielwarenhändler" und „Er muß auf's Land". — „Die alten und die Jungen" und „Der Vetter".

Das neueste Opfer der fortwährenden Neubesetzungstheorie, die an dieser Bühne herrscht, war das hübsche Lustspiel von Lederer, „Häusliche Wirren". Der Rolle des Cousin Otto war allerdings eine Verjüngung wohl zu gönnen, dagegen hätte Ruhthal unbesorgt in den früheren Händen belassen werden können, in denen er ganz gut aufgehoben war. Wir sagen dies übrigens nicht als Vorwurf gegen Hrn. Wilke, dem wir herzlich gern eine öftere Beschäftigung gönnen; nur würden wir ihm diese aus dem Repertoir des Hrn. Kierschner sen. zukommen lassen, z. B. in eben dieser Woche im Spielwaarenhändler", in „Er muß auf's Land", im „Vetter". Auch Hr. Hartmann könnte berücksichtigt werden, wenn es einmal gälte das Vorurtheil von Hrn. Kierschner's Jugendlichkeit abzulegen. Das wären jedenfalls nothwendigere Besetzungen, als diejenigen, welche stattgefunden haben.

Hr. Wilke hat übrigens besagten Ruhthal ganz brav gespielt. Mit Einsicht befliß er sich einer ruhigeren Haltung, unterdrückte ganz tapfer alle Symptome jenes sprungartigen Wesens, das ihm so eigen ist, sprach zumeist natürlich und pointirte nicht übel. Am wenigsten gefiel er uns im dritten Akte, in der Scene, wo die hier eintretende versöhnende Wendung uns zeigen soll, daß es Ruhthal nicht an Gemüth fehlt. Im Ganzen jedoch war es eine ganz nette Leistung.

Nicht so gut erging es Hrn. Ferrari mit seinem Otto. Sein Spiel war nüchtern und farblos, sein Benehmen hatte gar nichts Liebenswürdiges, Gewinnendes, was allein der Rolle einige Bedeutung geben kann.

Neu waren uns auch noch Frl. Bognar (Adele) und Frl. Baudius (Lucy). Erstere ist fast noch zu jung für die Frau, welche den zehnten Jahrestag ihrer Ehe feiert. Doch gab sie die Rolle mit aller Sorgfalt und feinem Maßhalten. Frl. Baudius die ihre mit munterster Laune. Fr. Haizinger und Hr. Laroche: vortrefflich.

Otto Ludwig's „Makkabäer" gehen jährlich ein oder zwei Mal über die Bretter und die zwei ersten in der That hochbedeutenden Akte erzielen unfehlbar ihre schöne Wirkung. Sie bilden den Anfang einer großartigen Tragödie, die wir indessen in den drei übrigen Akten nicht zu sehen bekommen. — Die Darstellung gehört sammt und sonders nicht zu den besseren unserer Hofbühne.

Am 27. sahen wir Hrn. Fichtner als Ferdinand v. Drang. Der Künstler war trefflich disponirt und spielte namentlich den zweiten Akt mit hinreißender Laune. Vortrefflich ist auch Hrn. Baumeister's Cäsar und Hrn. Herzfeld's diesmal maßvoller gehaltener Rath Presser. Frl. Bognar spielt die Cölestine bei weitem nicht fein genug, sie markirt alle Nüancen, namentlich die komischen, zu stark. Auch Frl. Reichel hält als Frau v. Ziemer an der Uebertreibungsschablone fest.

Im „Spielwaarenhändler" zeichnete Hr. Lewinsky wieder ein hübsches Genrebild. Nur möchten wir ihn darauf aufmerksam machen, daß er in letzterer Zeit, namentlich in älteren Rollen, zu schnell spricht und überhaupt in seinem ganzen Wesen zu hastig, zu unruhig wird. Die blinde Gabriele gehört ebensowenig zu den guten Rollen des Frl. Bognar, wie jene Cölestine. Uebertreibt sie dort den unbewußten Humor der Situation, so überfließt sie hier in einer Sentimentalität, die dem ohnehin auf die Spitze der Unwahrscheinlichkeit getriebenen Stückchen den letzten Rest von Wahrheit benimmt. Und dazu der prätentiöse Lockenaufputz — und in beiden Stücken ein weißes Kleid, während beide im Winter spielen und Cölestine doch jedenfalls schon aus Prinzip dunkel gekleidet sein muß. So was will doch auch bedacht sein.

Carltheater.

Am 26. September: Zum ersten Mal: „Sein Freund Babolin". L. in 1 A. n. d. Frz. von Bahn. — Hierauf: „Vor dem Balle". — Zum Beschluß zum ersten Mal: „Vergnügungszügler". Posse mit Gesang in zwei Abtheilungen n. d. Frz. „La Cagnotte", von Stix. Musik von Stenzl.

γ. — Es war kein besonders erquicklicher Abend. Die erste Novität kam noch so leidlich durch, die zweite wurde unter allgemeiner Flucht des Publikums und Zeichen des Mißfallens mühsam zu Ende gespielt.

„Sein Freund Babolin" ist eine französische Dutzendposse: ein paar drastische Situationswitze, die auf unmögliche Voraussetzungen gebaut sind und nur durch ein eben so drastisches und äußerst lebendiges Spiel einigermaßen glaublich gemacht werden können. In der That spielten die HH. Knaack und Henrion vortrefflich, jener so drollig, dieser so fein nüancirend wie nur immer möglich. Tüchtig ihnen zur Seite standen Frl. Singer, Frl. Fontelive und Hr. Formes.

Wie das zweite Stück im Original aussieht, wissen wir nicht. Ein pariser Korrespondent d. Bl. meldete seiner Zeit (Nr. 20, S. 313 d. J.), daß die „tolle Posse" „La Cagnotte" im Palais Royal volle Häuser mache, obwohl sie eigentlich weit mehr gemein als komisch sei". In der hiesigen Uebersetzung und Verlokalisirung ist sie jedenfalls nur läppisch und gemein. Wie gesagt, fiel sie durch, trotz der Anstrengungen der HH. Matras, Treumann, Grois, Knaack und der Fr. Raab.

Zwischen beiden Novitäten gab die engagirte Gastin Frl. Kraft die bekannte und sattsam abgedroschene Soloscene „Vor dem Balle". Sie sprach gut, nur vielleicht mitunter etwas überhastig. Weniger angenehm war diesmal ihr Gesang, — sie tremolirte nämlich zum Erbarmen. Das darf sie sich auf die Dauer nicht angewöhnen.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

Robert Franz, sechs Lieder, Op. 34., und sechs Gesänge, Op. 35. Breslau, F. E. C. Leuckart.

H—l. — Robert Franz ist stets willkommen, so oft er mit einer neuen Gabe hervortritt. Sind doch jene Erzeugnisse so selten, die dem modernen Geschmacke, der einen charakteristischen, tief in die Stimmung eingreifenden Ausdruck verlangt, vollkommen gerecht werden und doch auch die obersten ästhetischen Ansprüche an ein Tonwerk durch Melodie zu befriedigen wissen! Robert Franz ist ein feinsinniger Liederkomponist, dem kein poetischer Zug entgeht, und der jede Wendung der Gedanken und Gefühle einer Dichtung glücklich musikalisch zu verwerthen versteht. So hat er auch in den erstgenannten sechs Liedern die köstlichen Heine'schen Gedichte, die sich mit ihrem knapp zusammengefaßten Inhalt so sehr zur musikalischen Behandlung eignen, trefflich in Töne übersetzt.

Gleich das erste „Was will die einsame Thräne?" (Es-dur) hat einen bezwingend prägnanten Ausdruck, es klingt mit seiner melodisch und rhythmisch gleich eindringlichen Sprache wie ein Volkslied in unsere Seele.

Nicht minder glücklich ist im zweiten Liede „Deine weißen Lilienfinger" (A-dur) das still drängende Verlangen, „die süßen blauen Räthsel" der Veilchenaugen der Geliebten zu ergründen, ausgesprochen.

Voll leidenschaftlicher Glut ist das dritte Lied: „Mir träumte einst von wildem Liebesglüh'n" (Ges-dur) und im vierten: „Es treibt mich hin, es treibt mich her" (F-dur) ist die Liebesungeduld, welche das faule Volk der Stunden, „die gähnend ihre Wege schleichen" zur Eile antreibt, mit glücklicher Beimischung von Humor, sowie im fünften „Die Rose, die Lilie" (Fis-dur) die Stelle: „Ich liebe alleine die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine", mit graziöser Laune durchwürzt.

Das sechste Lied endlich: „Gekommen ist der Mai" (H-dur) ist schwebend und leicht, wie es die Vorzeichnung vom Vortrage verlangt. Nicht minder anziehend und werthvoll sind die an deren sechs Gesänge des hochbegabten Komponisten

Gleich das erste: „Die Harrende" (Gedicht von Osterwald) hat eine wahrhaft Schubert'sche Seelensprache. Rhythmus und Melodie drücken gleichmäßig und wahr die Glückseligkeit des hoffenden Herzens aus.

Ebenso glücklich ist in dem schönen Gedichte von Eichendorff: „Ich wandere durch die stille Nacht" (F-dur Andantino con moto) der die Gedanken verwirrende und in Träume auflösende Eindruck der Licht- und Lauterscheinungen der Mondnacht wiedergegeben und umspinnt uns mit eigenthümlicher Magie. Ergreifend wirkt das Lied: „Wenn sich zwei Herzen scheiden" (Gedicht von Geibel), dessen Melodie uns jedoch theilweise wie eine Reminiscenz an Schubert anmuthet.

Gleich schön sind das Gedicht von Otto Roquette: „Die Sonn' ist hin", dann eine Romanze von Eichendorff und das Lied „Aufbruch" (Gedicht von Osterwald).

Gewiß wird daher jeder Liederfreund von Geschmack und Bildung in den vorliegenden Gesängen einen Born der Anregung und Erquickung finden.

R. v. Hornstein, sechs Lieder, Op. 25. Wien, Wessely und Büsing.

H—l. — Diese Lieder bieten von musikalischer Seite keinen besonderen Reiz; melodische Inspirationen darf man nicht erwarten. Dagegen ist ein meist durch schönen Erfolg gelohntes Streben nach charakteristischem Ausdruck und Vermittlung einer dem Inhalte entsprechenden Stimmung überall vorwaltend und trivialen Effekten kein Zugeständniß gemacht, ohne deshalb in das Gesuchte oder Bizarre zu verfallen. Die Lieder „Das Zigeunermädchen" (Gedicht von Friedrich Bodenstedt, dem die Lieder gewidmet sind), und „Auf dem See von St. Wolfgang" (Gedicht von Geibel) sind besonders ansprechend. In beiden schlägt ein warmer Puls echter Empfindung bei einer dem geschilderten Seelenzustande sich treu anschmiegenden Charakteristik. Uebrigens sind alle sechs Lieder gut singbar und erfordern keinen großen Stimmumfang; die Begleitung ist einfach und unterstützt den Gesang wirksam.

K. Michels, fünf Gedichte von K. Siebel, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, Op. 3. Düsseldorf, Wilhelm Bayrhoffer.

H—l. — Unter diesen fünf empfehlenswerthen Liedern dürften die zwei heiteren: „Wanderlust" und „Lustige Leut'"

den Vorzug verdienen. Sie scheinen dem Komponisten am freiesten und leichtesten vom Herzen geflossen zu sein. Uebrigens findet auch „Verschmähte Liebe" durch edlen und warmen Ausdruck Eingang in das Herz. Mehr konventionell als ursprünglich, jedoch edel und stimmungsvoll ist der Ausdruck in den Liedern: „Dem Monde und den Sternen" und „Nun wollen die Sterne schweigen".

Paul Werner, drei Lieder aus Fränzchen's Liederbuch von Hoffmann v. Fallersleben: „Der Frühling ist nun da", „Frühlingsbegrüßung", „In den Wald" für zwei Soprane und Alt in Musik gesetzt. 4. Werk. Derselbe, fünf Kinderlieder von Hoffmann v. Fallersleben für eine Singstimme mit leichter Pianoforte-Begleitung. 5. Werk. Hamburg, Johann August Boehme.

H—l. — In diesen Gesangsgaben spricht sich ein beachtenswerthes Talent aus. Der Verfasser hat den kindlichen Ton der Dichtungen sehr glücklich wiedergegeben, der Ausdruck der Frühlingslieder ist von naiver Frische und Freudigkeit, die musikalische Behandlung fließend und natürlich, auch die fünf Kinderlieder entsprechen vollkommen ihrem Zwecke und kommen der kindlichen Auffassung frisch lebendig entgegen. Sie wollen nicht mehr sein, als sie sein sollen, spreizen sich nicht und sinken doch nie zu leerer Trivialität herab, sondern schmiegen sich den dem kindlichen Sinne zusagenden Motiven aus dem Leben und Treiben des Hahns, des Schmetterlings, des Kukuks, der Glockenblume in natürlicher Einfachheit mit Grazie an. Beide Hefte werden daher in entsprechenden Kreisen eine willkommene Gabe sein.

Karl Greger, „Frühling und Liebe", nach einem Gedichte von Micus) für Chor und Solostimmen und besonders für kleinere Gesangsvereine mit Klavier-Begleitung. Op. 11. Schleusingen, Verlag und Eigenthum von Konrad Glaser.

H—l. — Diese Kantate wird in musikalisch geselligen Kreisen, welchen die nöthigen Kräfte zu Gebote stehen, gewiß Eingang finden und daher den beabsichtigten Zweck erreichen, denn es ist eine gefällige, fließende Arbeit, die ohne Prätension auftritt und weder eine besondere Gesangskunst, noch besondere Stimmmittel in Anspruch nimmt, sondern den gebotenen, allgemeinen Antheils sicheren Gegenstand auf freundlicher Oberfläche erhält, ohne ihn doch ins Gemeine herabzuziehen.

Franz Abt, „Zur Drossel sprach der Fink", „Welt, wie bist Du so schön!", „Gold'ner Sonnenschein" für Sopran oder Tenor und Duett. „Wem Gott ein treues Lieb", mit Begleitung des Pianoforte. Nach vierstimmigen Liedern ohne Begleitung. Dieselben für Alt oder Bariton. Berlin, Schlesinger.

H—l. — Wir haben jüngst diese vierstimmigen Lieder des beliebten Komponisten in d. Bl. mit Anerkennung besprochen und glauben, daß auch diese Bearbeitungen eine beifällige Aufnahme finden werden. Der melodiöse Charakter verbürgt ihre günstige Wirkung in jeglicher Gestalt.

Peter Lohmann. „Frithjof", eine dramatische Dichtung. Leipzig, H. Matthes.

C. L. — Der Verfasser hat, wie wir aus dem Umschlag ersehen, „über die dramatische Dichtung mit Musik" geschrieben, auch sonst schon mehrere Operndichtungen herausgegeben. *) Wir kennen jene Abhandlung nicht, müssen aber nach dem „Frithjof" urtheilend erklären, daß er uns auf falschem Wege zu sein scheint, daß seinen Gestalten, wenn wir auch in einem Singspiel weder strenge geschichtliche, noch naturalistische Charakteristik verlangen, Saft und Kraft fehlt, daß sie wie bloße Schatten erscheinen, denen auch die Musik kein echtes Leben wird einhauchen können, daß vor allen Dingen in der Dichtung die Gestaltungskraft und die Selbstkritik gänzlich vermißt wird, welche aus träumerischen Gedanken und poetischen Stimmungen eine Dichtung erstehen läßt. Es kann nur Unglückliches herauskommen, wenn sich der Dichter nicht zusammenzuhalten weiß, und wenn er das reale Leben ganz aus den Augen verliert.

„Verwirrung hier, Verwüstung dort
Und bange Sehnsucht fort und fort,
Nach jenen letzten Höhen,
Wo Männer sicher stehen".

Diese Worte seines Frithjof werden dann zur Wahrheit.

Adolf Wahrmund, „Franz von Sickingen", Schauspiel in fünf Akten.

C. L. — Das Stück fängt mit einem 2½ Seiten langen Monolog eines Kranken an und hört mit einer, in einem Athemzug gesprochenen, anderthalb Seiten langen Rede eines Sterbenden auf, dessen Wunde so groß und schrecklich ist, daß „Einer (und zwar kommen nur Krieger in der Scene vor) fällt beim Anblick von Sickingens Wunde in Ohnmacht" vom Dichter zur Erläuterung hinzugefügt wird. Der Verfasser scheint uns noch sehr jung. In diesem Fall kann er nach mehreren Jahren fleißiger Arbeit Etwas leisten. Sein „Sickingen" aber ist eine durch und durch grüne, unreife und ungenießbare Frucht. Wir wollen statt aller Kritik dem Verfasser nur das sagen: wer sich kaum über Wasser halten kann, soll nicht in Tiefen und schwierigen Strömungen Schwimmkünste zeigen wollen. Der Verfasser ringt noch mit Allem; der Lauf der Welt, Unglück, Scheitern guter Absichten und großer Bestrebungen, alle bedeutenden Fragen schlagen ihm so über dem Kopf zusammen, daß wir ihm ängstlich zusehen; nichtsdestoweniger hält er seine knabenhaften Gedanken für werth, dramatisch verkörpert dem Publikum mitgetheilt zu werden. Er will gewaltige Zeiten dichterisch bewegen und beherrschen, und hat noch nicht die Ahnung von dem festen Punkte, wo er stehen könnte. Es würde uns leicht werden, ihm das eindringlich zu zeigen, aber weil wir ein gutes Streben sehen und Theilnahme für dieses Streben empfinden, das sich in so vielen Problemen abringt, so wollen wir ihn lieber freundlich bitten, zu rasten und sich fleißig weiterzubilden, in sich selbst, namentlich in Bezug auf das künstlerische Wissen und Können. Wir möchten ihm rathen, die Zeit dafür nicht zu kurz zu setzen; eine solche innere Gährung muß durchgemacht werden, ehe Klarheit hineinkommt. Wir glauben, daß dann, unter den angegebenen Voraussetzungen, etwas Gutes daraus werden kann.

*) Auch Dramen hat Hr Lohmann in nicht geringer Quantität „geleistet". Dieselben sind in früheren Jahrgängen d. Bl besprochen worden.
A d R.

Korrespondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunschweig.** (Repertoir- und Personal-Nachrichten.) Mit großem Interesse sahen wir endlich hier den Gounod'schen „Faust" in Scene gehen. Leider sind die Kräfte, über welche unsere Oper augenblicklich verfügt, nicht zur Darstellung eines derartigen Werkes, bei welchem ein geistiges Durchdringen der Aufgaben erforderlich ist, besonders geeignet. Der Faust des Hrn. Braun-Brini, der Mephisto des Hrn. Thelen und der Siebel der Fr. Weiß waren ungenügende Leistungen, auch die Margarethe des Frl. Eggeling erhob sich nicht über die Gewöhnlichkeit, und nur der Valentin des Hrn. Weiß kam durch Spiel und Gesang zur Geltung. Im Ganzen jedoch war die Darstellung, soweit es den vorhandenen Kräften nach möglich war, lobenswerth, die Ausstattung geschmackvoll und der Erfolg ziemlich lebhaft. Die Altistin Frl. Gindele ist durch unsere Intendanz von ihren Verpflichtungen in Mainz befreit worden und bereits hier mit Beifall als Orsino und Azucena aufgetreten. Ihr Engagement ist in der That ein Gewinn für unsere Bühne. Die Vorstellung der „Lukrezia" wurde vom Hofmusikdirektor Zabel geleitet, der bereits mehrere Opern, wie „Zampa", „Jakob und seine Söhne" u. s. w. übernommen hat und sich als eben so energischen wie geschmackvollen Dirigenten beweist. — Im Schauspiel ist Frl. Berl aus Frankfurt a. M. als neu engagirtes Mitglied eingetreten; sie spielte die Jane Eyre und Rosamunde in „Rosenmüller und Finke"; blieb jedoch in beiden Rollen hinter den ziemlich hoch gespannten Erwartungen zurück, da ihre Jane Eyre zwar eine ganz anständige, aber durchaus nicht hervorragende Leistung war, und ihre Rosamunde zwar sehr schöne Toiletten, aber weder Noblesse noch Humor entfaltete. In „Rosenmüller und Finke" debütirte auch ein Hr. Rüttiger für das Fach des zweiten Liebhabers mit ganz genügendem Erfolge. — Noch haben wir das Gastspiel des Tenoristen Hrn. Deutsch aus Hannover als Max im „Freischütz" zu erwähnen. Der junge Mann war für die hannöver'sche Bühne ausgebildet worden, ist aber dort überzählig und gastirt hier auf Engagement. Seine Stimme ist zwischen Bariton und Tenor, die Erscheinung angenehm, die Manier ziemlich gut. Uebrigens ist er in jeder Hinsicht ein „blutiger Anfänger", und solche fehlen uns hier augenblicklich nicht.

W. K. **Brünn.** (Theatralische Konflikte. Novitäten und Reprisen.) Während die Vorstellungen in unserem Theater in behaglicher Ruhe vor sich gehen und das Repertoir so gar nichts Besonderes bietet, sucht die Theaterdirektion die Apathie des Publikums durch einige „Thaten" zu bannen. Zuerst wurde einem mißliebigen Theaterreferenten der freie Sperrsitz entzogen und jetzt zankt sich der Liebhaber Hr. Scheerenberg mit dem Direktor Hrn. Zöllner herum, wirft ihm Wortbrüchigkeit u. s. w. vor und schenkt ihm, nachdem er aus dem Engagement getreten, die Gage, die er gar nicht erhalten hat. Die Rücksichtslosigkeit gegen das Publikum und die öffentliche Meinung bei unserem Theater ist uns schon seit fünf Jahren nichts Neues mehr, man sieht der Sache zu, so lange sie eben geht; ist ja der jetzige Theaterpacht bald zu Ende. — Der einbeinige Tänzer Hr. Donato ertanzte auch hier an vier Abenden volle Häuser. Mitleid und Staunen zu gleicher Zeit bewegte das Publikum. Goethe's „Faust" und Mozart's „Don Juan" erschienen wie weiße Raben als Festvorstellungen auf dem Repertoir. Was man in unserem Theater für Begriffe von Festvorstellungen hat! Total verunglückte Scenen, Einzelnleistungen, welche das Gegentheil von dem, was sie bezwecken sollten, nämlich Heiterkeit hervorriefen, ja nicht einmal gehöriges Memoriren charakterisirte diese Vorstellungen. Einen befriedigenden Erfolg hingegen hatte die neue Inscenesetzung der Nikolai'schen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor". Man sah es der Vorstellung an, daß man sich Zeit und Mühe zum Studiren genommen, und deshalb blieb auch ein günstiger Erfolg nicht aus, was immerhin etwas sagen will, denn „Die lustigen Weiber" gehören nicht zu jenen Opern, in welchen einzelne Sünden der Sänger durch den Lärm der barmherzigen Trombonen und der großen Trommel verdeckt werden. Frl. Perechon (Frau Reich) kann in erster Reihe genannt werden. Sie sang ihren Part mit Verve und brachte ihre runde wohlklingende Stimme zur besten Geltung. Frl. Bywater spielte die Frau Fluth recht naiv, zerriß aber den Rhythmus durch zu oftmaliges Ritardiren der Tempi. Der Fenton war mit Hrn. Groß und Anna mit Frl. Hoffmann befriedigend besetzt. Das Baßduett zwischen Falstaff und Reich (HH. Reichmann und Ludwig) ging beinahe spurlos vorüber. Die komischen Partien des Junker Spärlich und Doktor Cajus waren durch die HH. Gutenthal und Leidl vertreten. Die beiden Herren machten sich und dem Publikum vielen Spaß, vergaßen aber, daß sie in einer Oper und nicht in einer Posse wirkten. Findeisen's Volksstück „Plan und Zufall" hat angesprochen, obwohl die Theilnahme des Publikums bei den zwei Vorstellungen, welche das Stück bis jetzt erlebte, nur eine sehr geringe war. Die HH. Rusa und Schweilhardt gaben die alten Freunde auf humorvolle Weise und Hr. Gutenthal war sehr wirksam. Wagner's „Lohengrin" kommt am 24. September zur ersten Aufführung.

l. **Stuttgart.** (Saison-Eröffnung. Bessere Aussichten. Personalien. Hr. Pruckner). Als eine mühsame und doch mehr nur dem Scheine huldigende Konzession an die Forderungen gesunder Bühnenkritik dürfte die seit den letzten Jahren angenommene Gewohnheit unserer Intendanz gelten, die neue Saison zwar noch immer ohne künstlerische Vorbereitung und Sammlung, doch in Betreff des Schauspiels mit einem dem stehenden Repertoire entnommenen Stücke Lessing's, das dann meist das ganze Jahr nicht wieder erschien, zu beginnen und fast unmittelbar ein oder zwei Shakespeare'sche Dramen nachfolgen zu lassen, um — sodann beruhigt und desto ungestörter dem alten Schlendrian sich hinzugeben. Diesmal scheint ein weiterer Fortschritt beabsichtigt zu werden. Zunächst wurde die, bisher regelmäßig der Oper zugetheilte, Eröffnungs-Vorstellung diesmal auf das Schauspiel übertragen und zwar auf Lessing's „Emilia Galotti"; sodann folgte als zweite Schauspielvorstellung „Die Widerspänstige" von Shakespeare, als dritte ein historisches Schauspiel, „Philippine Welser", das um der trefflichen Darstellung Philippinen's willen durch Fr. Wenzel gern gesehen wird, schon als fünfte hatten wir eine Neueinstudirung „Der Vetter" von Benedix, nach der siebenten endlich, dem vortrefflichen Lust-

spiele Lederer's „Häusliche Wirren", wird nun eine weitere Neuaufnahme „Welche ist die Braut?" von J. v. Weißenthurn und in nächster Folge das endliche Erscheinen von J. G. Fischer's „Friedrich II." angekündigt —: wir müssen uns daher von dem „neuen Intendanten" (s. S. 557 d. Bl.) vorläufig befriedigt erklären, um so mehr, als auch das Opernrepertoir, besser als gewöhnlich gewählt, in diesen 14 Tagen bereits „Tannhäuser", „Josef und seine Brüder", „Die Zauberflöte" u. a. brachte. In dem genannten neueinstudirten Lustspiele von Benedix hatte Hr. Grunert mit der an ihm gewohnten Verkennung seiner Begabung für humoristische Aufgaben die Titelrolle (Siegel) übernommen, und ließ sich dabei zu Einlagen herab, wie „nein, nennen Sie mich nicht Siegel, ich komme mir dann gleich so petschirt vor" (!). — Eine nicht unbedeutende Bewegung hat im Personale unserer Bühne stattgefunden. In der Oper ist unsere ehemalige beliebte Soubrette Frl. Panocha wieder engagirt worden, nachdem Frl. Trüschler, die gleichwohl beibehalten wird, sich für ihre Aufgabe durchaus ungenügend erwiesen hat; und zu eventueller Stellvertretung des nach Darmstadt abgegangenen Hrn. Albert Jäger werden mehrere Tenoristen, zunächst Hr. Reinhold, zu Gastspielen auf Engagement erwartet. Im Schauspiele haben außer dem definitiven Widereintritt des Hrn. Grunert mehrfache Engagements stattgefunden. Für Hrn. Arndt, welcher leider der Erblindung durch den grauen Staar entgegengeht, tritt Hr. Stein aus Oldenburg ein als Liebhaber für den abgegangenen Hrn. Sternberg Hr. Goritz aus Stettin; Frl. Schmidt, die jüngste Tochter unserer ausgezeichneten Darstellerin komischer Alten, ist unter die Schaar der Liebhaberinnen aufgenommen, die durch Frl. Netter's Abgang nicht vermindert wurde, da Frl. Kellmann, eine wenig befähigte Anfängerin, noch vor deren Abgang eingetreten war; leider haben wir nun auch in Frl. Schmidt kein Talent von Bedeutung zu erwarten, wie sie bereits in einer Probedarstellung hier vor einem Jahr bezeugte, ihr Engagement darf vielmehr als ein Akt der Anerkennung besonders für die Verdienste des verstorbenen Chordirektors Schmidt gelten, welcher seiner Zeit Musiklehrer des jetzigen Königs war. Für Fr. Wilhelmi-Eulenstein, welche obwohl jetzt noch aktiv, für längere Zeit wiederum der Bühne durch einen näher liegenden Beruf entzogen werden dürfte, wird in einem längeren Gastspiel Frl. Widmann aus Mannheim, eine geborene Stuttgarterin, eintreten. Zum Gastspiel erwartet wird ferner Frl. Pistrich. Durch die neue Verwaltungsperiode des Hoftheaters unter König Karl sind Konvokationen des Personals seitens der Intendanz veranlaßt worden, und da einige Blätter die Nachricht gebracht haben, daß hiebei dem Personal die Erlaubniß bestätigt worden sei, sich direkt an den König zu wenden, so rektifizire ich diese Nachricht dahin, daß im Gegentheil in Folge eines so eben vorgekommenen Falles den Künstlern solche Immediatgesuche untersagt worden sind. — In meinem Saisonbericht (Nr. 31 d. Bl.) erwähnte ich der glänzenden Befähigung des Klaviermeisters Hrn. Dionys Pruckner hierselbst; derselbe ist neuerdings zum Hofpianisten ernannt worden, und zwar in der Absicht, diesen geschätzten Künstler, nachdem ihm ein Ruf an das Stern'sche Konservatorium in Berlin an Stelle des Hrn. v. Bülow zugekommen, für unsere Residenz zu erhalten.

Kleine Chronik.

Der Shakespeare-Verein zur Hebung der deutschen Bühne hielt am 24. und 25. v. M. in Dresden seine erste Generalversammlung. Die Verhandlungen sollten sich auf folgende Gegenstände erstrecken: 1. Darlegung der Zwecke des Vereins. 2. Einführung der Tantième für dramatische und musikalische Bühnenwerke. Vorschläge zur Regelung der betreffenden Verhältnisse. Aufforderung an die Bühnenvorstände und Einigung mit ihnen. Pensionskassa. 3. Gründung eines Central-Lesekomité's zur Prüfung und Beförderung von Bühnenwerken. 4. Verhandlungen und Vorlagen zur Feststellung eines den Kunstzwecken und der Volksbildung entsprechenden Repertoirs. 5. Die Presse in ihrem Verhältnisse zur Bühne. Die Mißstände der Tageskritik und deren Beseitigung. 6. Zur Frage der Theaterschulen. 7. Anregungen zu einem allgemeinen Theatergesetz. 8. Definitive Feststellung der Statuten. 9. Wahl des Vorstandes.

Von Fétis' „Biographie universelle des Musiciens" ist soeben der 7. Band der neuesten Auflage erschienen, welcher die Buchstaben P — S (Perotti-Scultetus) enthält.

Die Brüsseler Berichterstatter sind gemüthliche Leute. Sie sind oder stellen sich entzückt von der ihnen vorgeführten deutschen Oper. Unsere Leser werden genug haben, wenn wir ihnen sagen, daß Frl. Lichtmay die Primadonna ist, welche die Mozart'schen und Weber'schen Heldinnen versinnlicht, und auch an den Tenoristen Lukes und den Bassisten Hocheimer werden sich heimische Theaterfreunde, die für Sängernamen zweiten und dritten Ranges ein Gedächtniß haben, erinnern.

Die französische Theatergesellschaft, welche gegenwärtig in Frankfurt a. M. gastirt, gab am 16. September: „Le Joueur de Manheim". Comédie en 3 actes d'Iffland imitée par M. Alexandre Dumas. Dazu hieß es auf dem Theaterzettel: „M. Laferrière jouera le rôle d'Edouard Ruhberg qu'il a créé à Paris". Warum nicht gleich „Le Joueur de Baden-Baden?" Und Eduard Ruhberg, die Hauptrolle aus dem „Bewußtsein", im „Spieler"?!

In München hat der Verwaltungsrath des neuen Aktien-Volkstheaters Hrn. Engelken, bisherigen Direktor des Stadttheaters in Ulm, zu seinem artistischen Direktor gewählt. Dem Erkorenen soll ein vortheilhaftes Renommé vorausgehen.

In Leipzig ist Hr. Strakosch, von seinem vorjährigen Debüt in Wien (Josefstadt) und seinem Gastspiel in Pest bekannt, als Franz Moor, dem Vernehmen nach mit Erfolg aufgetreten. Das neueröffnete Stadttheater hat in den ersten Wochen seiner neuen Wirksamkeit nur einige kleine Bagatellen als Novitäten gebracht.

Das Opern-Gesammtgastspiel bei Kroll in Berlin in den verflossenen Sommermonaten hat 21 verschiedene Werke in 125 Wiederholungen zur Aufführung gebracht. Die meisten Wiederholungen erlebten die „Regimentstochter" (13 Mal), „Martha" (12 Mal), „Freischütz" und „Undine" (je 11 Mal) und „Stradella" (10 Mal.)

In Chemnitz soll die Saison mit Oktober beginnen, wozu Rath Herzenskron als stellvertretender Direktor bereits dort eingetroffen ist.

Zwei Veteranen. Im letzten Viertel d. J. treten zwei in Kunstkreisen rühmlich bekannte Männer in ihr achtzigstes Jahr, und zwar der Komponist und Stifter des deutschen Männergesanges Methfessel in Braunschweig am 6. Oktober und der Begründer und Direktor des Leipziger Stadttheaters und seiner Pensions-Ansialt, General-Intendant v. Küstner in Leipzig am 26. November.

Lokales.

Der Konflikt am Burgtheater hat nun doch in jüngster Zeit eine bedauerlich ernste Wendung genommen. Schon früher hatte Fürst Auersperg Miene gemacht, in die Sphäre des artistischen Direktors, z. B. durch Beurlaubungen mitten in der Saison, willkürlich einzugreifen. Jetzt kamen dazu die bekannten Vorfälle, wobei sich der Hr. Oberstkämmerer auch auf die Besetzung und Auswahl der Stücke einen ausschließenden Einfluß zu vindiciren unternahm. Als Hr. Laube diesen Maßnahmen gegenüber auf den unzweideutigen Wortlaut seiner Instruktion hinwies, erhielt er die schriftliche Antwort, man wolle fortan von dieser Instruktion Umgang nehmen. Es geschah hienach, was kommen mußte: Hr. Laube gab seine Demission, indem er dem Oberstkämmereramt erklärte, daß mit Einführung eines derartigen Zustandes, wie man ihn zu beabsichtigen scheint, nicht nur seine, sondern jedes artistischen Direktors Thätigkeit lahmgelegt, jede schöpferische Wirsamkeit desselben geradezu illusorisch gemacht werde. Es wird nun von der Entscheidung des Kaisers abhängen, ob man dieser vom Publikum, soviel wir sehen, einstimmig getheilten Vorstellung sich anschließen oder überhaupt von jeder artistischen Direktion unserer Hofbühne fortan absehen will.

G. **In der Josefstadt** wird seit Sonntag ein dramatisches Repetitorium der berühmten Giftmordgeschichte La Pommerais abgespielt. Der gute Mann, der die Ergebnisse der Gerichtsverhandlungen in usum populi hergerichtet, heißt Lang, und bietet dem Publikum von den Hauptsachen ungefähr gerade soviel, als jemand, der sich eben nicht zu stark für den Prozeß interessirt, zu wissen wünschen dürfte. Nebenbei läßt er in der Einleitungsscene diese und jene Präzedenzien erzählen, mit welcher Zugabe übrigens weiter nichts gethan ist, als daß damit der Chronist dem Dramatiker im Licht steht; dieser erweckt durch dieselben im Zuschauer Hoffnungen, denen durch nichts entsprochen wird. Ueberhaupt haben wir die traurige Bemerkung gemacht, daß der Bearbeiter nichts gethan hat, um dem poesielosen Stoffe und gemeinen Helden irgend ein höheres Interesse zu verleihen Es ist für nichts als für Befriedigung der Altweiber- und Kleinkinder-Neugierde gesorgt, welcher die ganze Mordgeschichte vom Giftreiben bis zum Schaffot in ihren handgreiflichsten Momenten vorgesetzt wird. Das Beste am Ganzen ist die Sprache, die sich in löblicher Weise über den gewöhnlichen Marktjargon ähnlicher Erzeugnisse erhebt. — Die Direktion führte bei dieser Gelegenheit zwei neu engagirte Mitglieder vor, in der Person des Hrn. Schaper als Helden und der Fr. Berg, den Wienern vom Carltheater her bekannt. Der erstere vereint mit einer empfehlenden äußeren Erscheinung offenbare Anlage zum wirklichen Schauspieler, der Leib und Seele zum Spiele mitbringt und anständige Manieren. Sein Organ nur klingt etwas spröd, nnd störend ist das Zischen durch die Zähne. Fr. Berg mangelte dagegen für ihre Frau Pommerais die Innerlichkeit vollkommen, trotz des Effektes, den ihre pathetische Deklamation machte. Frl. Brand hatte die Sterbetechnik gut einstudirt und produzirte sie mit Anstand und Beifall. Hr. Weiß spielte mit vieler Wärme. — Noch müssen wir lobend der offenbar dem Gerichtsaal abgelauschten rhetorischen Schwunges gedenken, womit Hr. Lang als Vertheidiger sein Plaidoyer vortrug. Dagegen befremdete uns der barsche und doch zugleich burschikose Ton, womit Hr. Jungwirth das Jury-Verdikt abgab.

An der Wien ist vorige Woche eine kleine Novität: „Brennende Herzen" von Erik Neßl, zum Debüt des Hrn. Dorn zur Aufführung gekommen. Ueber das Stück verlautet nicht viel Gutes. Hr. Dorn war vor mehreren Jahren in der Josefstadt engagirt, und ist uns als ein braver Schauspieler, wenn er auch mit der Zunge anstößt, erinnerlich. Er ist seit seinem Hiersein vom Liebhaberfach in das der Väter übergegangen. — An demselben Abende kamen auch Frl. Scholz und Hr. Stein, aus der Kategorie der nichtbeschäftigten Mitglieder dieser Bühne, wieder einmal zum Vorschein.

Montag den 3. Oktober kommt im Burgtheater H. Lorm's Schauspiel „Das Forsthaus" zur ersten Aufführung. — Im Operntheater geht an demselben Abende das neue Ballet in Scene, dessen Handlung der Choreograph Pallerini, wie man sagt, nach Andeutungen des Hrn. Fürsten Auersperg, dem Zedlitz'schen „Waldfräulein" entnommen hat.

Im Burgtheater war im Juni Iffland's „Elise von Valberg" zur Wiederaufnahme bereits vollständig einstudirt, und nur ein Zufall verhinderte die Aufführung. Sollte es nicht an der Zeit sein, die schon vorbereitete Reprise endlich herauszufördern? Und warum wird das neubesetzte „Weiße Blatt" gar nicht wiederholt?

Ein Freund der Censur plaidirt im „Botschafter" mit offiziöser Miene gegen diejenigen, die mit den öfteren Verboten neuer Stücke nicht zufrieden sind. Wir begreifen nun wohl die Nothwendigkeit einiger Präventiv-Vorsichten, nur verlangen wir bessere Garantien dafür, daß solche Verbote nicht der bureaukratischen Willkür preisgegeben bleiben, unter deren Herrschaft der dramatische Schriftsteller nie recht weiß, wie weit er gehen kann, ohne moralische oder ... polizeilich-loyale Rücksichten zu verletzen.

Gestern Freitag sollte die sogenannte Meyerbeer-Feier, wie die „Wiener-Zeitung" triumphirend meldete, „zuverläßig" stattfinden. — Der Freitag kam und der Theaterzettel brachte ... zuerst „Fra Diavolo", sodann im Laufe des Tages „Lukrezia Borgia". Demnächst wird nun die berühmte „Hugenotten-Vorstellung" zum so und so vielten Male wieder ... in Aussicht gestellt, natürlich wieder ganz „zuverläßig".

Briefkasten der Redaktion. 24. — 30. September: K. W. in Brünn, A. G. in Braunschweig: Benützt. — O. P. in Leipzig, K. J Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 41. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. — 8. Oktober. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Kritische Rundschau.

Ansichten eines alten dramaturgischen Agronomen über die bevorstehende Ernte auf dem Wiener Theaterfelde.

Φ. Der Herbst ist da, doch kaum werden wir nach dem garstigen, eben überstandenen Sommer so recht behaglich zum Genusse desselben gelangen, so wird auch er wieder vorüber sein, um dem rauhen Winter Platz zu machen. Der Winter der Natur ist aber der eigentliche Sommer der dramatischen Kunst; denn während jene sich mit Schnee und Eis bedeckt, bietet uns diese ihre üppigsten Früchte. Freilich gibt es hier wie dort Mißjahre, wo nichts Ordentliches wächst und gedeiht; hier wie dort kommt es vor, daß man während der sieben mageren Jahre von dem leben und zehren muß, was man sich aus den sieben fetten Jahren zurückgelegt hat; hier wie dort erhält man zuweilen von dem schönsten und reinsten Samen nur eine elende verkrüppelte Frucht. Hier wie dort bleibt aber die Erwartung und die Hoffnung auf eine gute und einträgliche Ernte jedes Jahr dieselbe, und es wird Gott sei Dank trotz Enttäuschung und Verrechnung immer so bleiben, so lange die Menschen bleiben, wie sie sind, und daß die Menschen stets so bleiben, dafür brauchen wir nur die Menschen sorgen zu lassen. Da wir nun eben jetzt auf unserem Felde am Vorabende der diesjährigen Ernte stehen, so wollen wir einmal sehen, was wir zu erwarten haben.

Wenn wir zuerst auf unser schönstes und liebstes Feld blicken, so können wir im Vorhinein überzeugt sein, daß uns trotz des fühlbaren Mangels an Raum, Licht und Luft doch eine recht befriedigende Ernte bevorsteht. Sie wird gewiß hinter jener der früheren Jahre nicht zurückbleiben: dafür bürgt uns der treffliche Boden, der gute Same und die geschickte praktische Leitung der Arbeit. Freilich dürfen wir uns der Hoffnung auf ein besonders fruchtbares Jahr nicht hingeben, dazu ist die Zeit eine zu trockene. Auch ist der tüchtige Agronom, der dieses Feld bearbeitet, ein abgesagter Gegner aller Neuerungen, die sich nicht schon anderswo bewährt haben. Allerdings erspart er sich und uns dadurch manche Niederlage und manche Täuschung, aber er beraubt sich und uns dadurch vielleicht auch manches Triumphes und mancher Ueberraschung. Bleibt daher auch Manches zu wünschen übrig, so haben wir doch durchaus keinen Grund zu klagen.

Ganz anders verhält es sich mit dem Nachbarfelde. Da sieht es aus, daß Gott erbarm. Doch auch hier ist das, was wir zu erwarten haben, leicht vorauszusagen, denn auch hier wird die heurige Ernte jener des vorigen Jahres ziemlich gleichen: nur wird sie nicht wie dort eine ebenso gute, sondern eine ebenso schlechte sein wie früher. Und doch wird hier unbekümmert mit beiden Händen aus dem vollen Staatssäckel genommen (der Hr. Finanzminister verzeihe mir diese Blasphemie), während dort mit kleinlicher Knauserei kontrollirt wird; und doch ist auch hier der Boden ein trefflicher, liegt auch hier ein guter Same (nur tief vergraben), sind auch hier tüchtige Arbeitskräfte. Und trotzdem gedeiht hier nichts als Unkraut und die edelsten Pflanzen vegetiren nur kümmerlich. Die Erklärung dieses trostlosen Zustandes ist eine ganz einfache: Es werden nämlich hier die Ochsen

hinter den Pflug gespannt. Nun geht die Wirthschaft schon jahrelang so fort, und man ist noch nicht darauf gekommen! Die Ochsen sind noch immer auf derselben Stelle. Hier bleibt folglich nichts mehr zu wünschen übrig, hier darf man nur mehr klagen, und anklagen.

Was die drei Nebenfelder anbelangt, die außerhalb der im Entstehen begriffenen Ringstraße liegen, so wird das eine nach so eigenthümlichen Grundsätzen gepflegt und die beiden andern so vollständig der Führung des Zufalls überlassen, daß es kaum möglich ist, mit einiger Bestimmtheit zu sagen, wie die alljährliche Ernte ausfallen wird. Die Pächter des Inselfeldes, die aus der fernen Hansa zu uns hergezogen, hatten weder Sinn noch Herz für die einheimischen Produkte und ihre Kultur. Der Boden wurde von Grund aus umgearbeitet, das Alte mit der Wurzel herausgerissen und nur Same aus dem deutschen Norden und aus Frankreich her verschrieben. Das Wenige, was aus einer früheren Zeit trotzdem noch zurückblieb, stirbt langsam ab in der fremden Umgebung und in Folge unpassender Behandlung. Das Neue trug allerdings Anfangs glänzende Früchte, und man muß Achtung haben vor dem unermüdlichen Fleiß und der ausdauernden Zähigkeit, mit welcher die mühevolle Arbeit betrieben wurde. Auch muß anerkannt werden, daß es das Brüderpaar trefflich verstanden hat, tüchtige Kräfte für die Bestellung der Felder im neuen Sinne aus Nah und Fern an sich zu ziehen. Die Frage aber, ob ein solches exotisches Gewächs auf die Länge gedeihen, ob es je tiefe Wurzeln schlagen kann in einem Boden, in welchen es nur gewaltsam und künstlich eingesetzt wurde, die Frage ist noch ungelöst. Das vorige Jahr zeigte bereits eine merkliche Abnahme der Kräfte; möglich, daß sich das Ganze heuer wieder aufrafft, doch vorher bestimmen läßt es sich nicht.

Das schönste, größte und üppigste Feld liegt jenseits der Stadt am Ufer des kleinen Flüßchens. Einen besseren, fruchtbareren Boden gibt es wohl auf der ganzen Welt nicht. Aber so wie in einigen Gegenden Italiens der Bauer den lieben Gott für die Bestellung seiner Felder sorgen läßt, so thun es hier seit Jahren die Pächter. Altes und Neues, Einheimisches und Fremdländisches, Alles kunterbunt durcheinander, wächst und gedeiht, ohne Mühe, ohne Sorge, ohne Plage, ja fast ohne Arbeit. Der Pächter, der hier nicht zum reichen Manne wird, hat es nur der Unordnung und Verschwendung in seinem Haushalte zuzuschreiben, denn er besitzt eine wahre Goldgrube. Was könnte erst hier geleistet werden, wenn ein tüchtiger, gebildeter, praktischer, verständiger Agronom dieses Feld in die Hände bekäme! Es ist ja das gelobte Land. Hier können wir auch zuversichtlich dem Pächter eine gute Ernte für das beginnende Jahr prophezeien, nicht etwa weil er das Feld bestellt, sondern im Gegentheil trotzdem er es in Händen hat, denn dieser Boden ist nicht zu Grunde zu richten. Ob freilich auch für die Konsumenten die Ernte so gut ausfallen wird, ist eine andere Frage, doch auch da läßt sich durchschnittlich mehr Genießbares erwarten, als vollständig Mißlungenes, natürlich immer ohne Verschulden des Pächters. Denn wahrlich, wo gäbe es einen ähnlichen wunderthätigen Boden? Da kommt z. B. der jetzige Pächter aus den ungarischen Pußten, bringt eine kleine unscheinbare Pflanze mit sich, welche bereits an hundert Orten ihre Blüthe zur Schau getragen hatte und unbeachtet geblieben war. Er versetzt sie hieher, und mit Blitzesschnelle entfaltet sie sich und wuchert so gewaltig um sich, daß sie bald das ganze Feld beherrscht und ihre berauschende Wirkung auf Alt und Jung unumschränkt ausübt. Manche meinen zwar, sie gehöre zur Gattung der Giftpflanzen, mag sein. Ist doch der liebe Tabak, der die halbe Menschheit zu seinen Sklaven gemacht hat, auch eine Giftpflanze! Maiblümerln freilich sind jedenfalls unschuldiger.

Noch ein Feld erübrigt uns, doch das liegt seit Jahren beinahe brach: hier wird nichts gesäet, folglich kann auch nichts geerntet werden. Daß jedoch auch hier der Boden kein schlechter wäre, beweist der Umstand, daß das Wenige, was auf diesem ganz verwahrlosten Felde wild wächst, doch genügt, seine Leute, wenn auch kümmerlich zu ernähren.

Wenn wir den eben zurückgelegten Weg noch einmal überblicken, so sehen wir also, daß hier eigentlich sämmtliche Felder der Bearbeitung einen guten fruchtbaren Boden darbieten. Und doch gedeiht die Saat nur auf dreien, auf dem ersten und dritten, weil sie mit Fleiß, Sachkenntniß, Geschick und Ordnung bearbeitet werden. Der Unterschied zwischen beiden ist nur, daß das erste tiefe Wurzeln geschlagen hat, sich daher immer üppiger entfalten und auch manchen Wechselfällen kühn die Stirne bieten kann, während das andere die Pflege exotischer Pflanzen sich zur Aufgabe gestellt hat, die ein rauher Winter zu Grunde richten kann. Das viertgenannte Feld gedeiht wohl auch, doch es

gedeiht quand même, ist eine Ausnahme, wie es vielleicht keine zweite gibt. Warum gedeihen aber die zwei andern Felder nicht, das eine trotz beispielloser Verschwendung der Verwalter, das andere trotz beispielloser Genügsamkeit der Konsumenten? Ja, warum??? Nimmt ein Landwirth einen Verwalter auf oder einen Pächter, ja selbst nur einen Knecht zum Ackern, so überzeugt er sich zuvor, ob dieser das, was er leisten soll, auch versteht. Zu dieser Einsicht ist man aber hier noch nicht gelangt. Daß die zwei es verstehen und der dritte es ausnahmsweise nicht zu verstehen braucht, um doch durchzukommen, ist reiner Zufall. Wäre es anders, so würde das arme Lerchenfeld nicht brach liegen, und in der Stadt würde man endlich einsehen, wohin die Ochsen gehören — damit der Pflug vom Fleck komme.

Dramatische Literatur.

„Catilina". Trauerspiel in fünf Akten von Hermann Lingg. München, 1864. Verlag der J. J. Lentner'schen Buchhandlung. (E. Stahl.)

Besprochen von **Karl Lemcke**

Mit einigem Zagen nahmen wir das Drama des Dichters zur Hand, den wir wegen so vieler schöner Gaben so hoch verehren. Wie wird, war unser Gedanke, dieser tiefinnerliche Geist sich mit dem realen, scharf ineinandergreifenden Drama abfinden, welches unsere Tage verlangen? Weit ist sein poetisches Reich: er hat Worte, die wie Musik unsere Seelen stimmen und lange nachzittern lassen; er hat glühende, brennende Farben für seine Gemälde, er zeigt uns Gebilde von plastischer Reinheit der Zeichnung; er ist kundig der menschlichen Tiefen, er weiß, wie seine „Völkerwanderung" so gewaltig lehrt, auch das Schrecklichste und Ungeheuerste zu bewältigen. Aber wie wird es ihm im Drama gehen, wenn nun er nicht mehr der Sprecher ist, wenn er nicht sich, nicht seine Betrachtungen, Anschauungen und subjektiven Gedanken zu geben hat, wenn er nicht, um seine eigenen Worte anzuwenden,

Des Menschen Schmerz, das Zucken seines Herzens,
Das ist, das ewige Geheimniß alles
Dämonischen

uns sagen, sondern die Träger alles dessen frei von sich und seiner dichterischen Subjektivität loslösen soll und Personen vorzuführen hat, welche nur aus ihrem Charakter heraus sprechen und handeln dürfen? Und wie wird er sprachlich und technisch über alle die Klippen und Untiefen des dramatischen Fahrwassers hinwegkommen?

Sagen wir gleich, daß wir in vielen Beziehungen freudig überrascht wurden, in anderen unsere Sorgen überflüssig fanden. Wenn man mit einem so eigenthümlichen Dichter wandelt, dann begegnet es Einem nur zu häufig, das man fragend die Kritik anschauen will, was die wohl zu den Reden unseres Begleiters sagt; aber die Kritik ist an einer schönen Stelle des Weges von großartiger Aussicht oder an einem Rosengebüsch sitzen geblieben. Und hinterher sie fragen, wenn wir sie wieder herbei gerufen haben?! — Oder wir vergessen selber, was wir Tadelndes sagen wollten, weil es so schön ist, was wir gerade da finden. Wer den Weg, den in dieser Weise ein Dichter ihn führt und zwar zum ersten Male führt, mit der Alltagselle messen wollte, der wäre ein trauriger Kritiker.

Bei der Styllosigkeit, die in unseren Dramen herrscht, waren wir sehr neugierig, an welchen Styl wohl Lingg sich anlehnen würde. Aber er zeigte sich auch hier als echter Dichter. Seine oft so wunderbare Renaissance-Schönheit der Sprache und Behandlung, dieses Verschmelzen von Antikem und Modernem zeigt er auch im „Catilina" wieder eigenartig bei allen Anklängen, zu denen der Stoff führte und führen mußte. Er wird dadurch häufig nicht dramatisch gefördert, aber er kreuzt nun einmal nicht mühselig auf dem kürzesten Strich mit einem nüchternen Lootsen an Bord zum dramatischen Hafen hinauf. Und wenn er darum auch öfter auf Untiefen aufsitzt, so segelt er auch ebenso oft im freien Fahrwasser, an das kein Anderer dachte. Daß es dann am schönsten ist und man sich am meisten freut, mit ihm zu segeln, wenn er so durch die ihm bekannten Wogen schießt, ist kaum nöthig zu sagen.

Es ist ein Zeichen der Zeit, daß ein tief empfindender Dichter sich wieder den Catilina gewählt hat; dieser mahnt, wenn Ereignisse des Tages noch nicht genug daran mahnen sollten, wohin unbefriedigende Zustände, Verkommenheiten in der Leitung, Ehrgeiz geistvoller energischer, aber egoistischer, durch diesen Egoismus sich und jedes Maß verlierender Geister führen müssen. Dagegen möge man uns hervorzuheben gestatten, wie der „Catilina" andrerseits ein erfreuliches Zeichen ist: gegenüber dem kurzathmigen Treiben, dem so schnell verflogenen Jugendrausch, welchen wir in unserer heutigen Poesie so oft gewahren, sehen wir Lingg, nachdem er als ein

reifer Mann sich den Besten unserer Tage in der Lyrik und auf lyrisch-epischem Gebiete zur Seite gestellt hat, in rüstiger Frische und mit ernstem Fleiße auch im Drama seine Kräfte versuchen. Die Münchener Dichter könnten überhaupt, was den Ernst des Strebens betrifft, wohl ein Muster abgeben. Preisen wir, die Kritik dabei außer Augen lassend, die rüstige Kraft und den Ernst ihrer Arbeiten; die Jugend möge von den Männern lernen, daß die Poesie nicht ein bloßer Rausch, sondern eine Kunst ist.

Der erste Akt des „Catilina" wird eröffnet durch den von einem Gelage kommenden Catilina und seine Genossen und späteren Verschwörer. Der Grimm über die Verachtung bei Anderen ist in Catilina durchgebrochen, er hat den Milo niedergestoßen, wie Odysseus den Antinoos hat er ihn getroffen. Gleich hier zu Anfang begegnet uns eine der vielen schönen Stellen, von denen wir sprechen:

Cethegus.

Mich stimmt nichts übler, als die Sonne noch
Dort wach zu schau'n, wenn schon die Purpurnacht
Des Weins auf meinen Augen liegt; man sollte
Nicht früher aufsteh'n, bis nicht mindestens
Der Abendstern die Fackel angezündet.

Man vergißt leicht darüber, daß die Worte Catilina's:

Ich trieb euch alle hin, und jenen Milo
Den traf ich, (zu Barguntejus) sahst du's nicht?

zu mißbilligen sind, indem der Selbstruhm des Helden nur für bedeutende, wichtige Momente gespart werden muß. Catilina darf eine solche Bagatelle, den Milo niedergestoßen zu haben, nicht preisen: er gewinnt dadurch nichts, sondern verliert. Ein Curius hätte uns eindringlicher seine Bewunderung des Trinkens und der Kraft des Catilina erzählen können. Catilina entwirft mit dem verwegenen, schwarzblickenden Cethegus den Plan zur Verschwörung. Er will seinem hohlen Dasein wieder einen Inhalt geben. Eine große That soll ihn aus dem schalen, nichtswürdigen Treiben reißen; durch eine Staatsumwälzung, wie sie der Krieger Sulla's vor Augen hatte, will er, der Verachtete, Gemiedene und Gefürchtete sich wieder emporschwingen. Wenigstens will er nicht im gemeinen Strom des Lasters untergehen.

Gält's auch nichts,
Als einem Leben ohne Werth und Würde,
Wie unsres war bisher, ein Ziel zu setzen,
Das ist genug und jeder Mühe werth.
Denn sonst wird jeder Flecken, der uns schändet,
Und jedes Mal auf unsren Namen,
Anstatt getilgt, vergrößert und verewigt.

Ein einz'ger Sieg löscht tausend von Verbrechen
Aus eines Mannes Leben; den, der nichts
Vollbringt, umstrickt die Schuld vertausendfacht,
Und klagt ihn ewig an. Vergessenheit
All dessen, was mit Fluch die Brust belastet,
Such' ich nicht in der stillen Lethe, nein
Im Sturm und Aufruhr aller Lebenskräfte.

Der ehrgeizige, reiche, weiche Lentulus wird für die Verschwörung gewonnen. Cicero und Cato werden, die gesetzlichen Männer, dem Catilina entgegengestellt. Arduar, der Stolz der Allobroger, ein Jüngling, auf den die in Rom befindlichen Gesandten dieser Gallier ihre ganze Hoffnung setzen, soll durch die frühere Geliebte Catilina's, Orestilla, in dessen Netze gelockt werden, damit dieser die Allobroger für seine Pläne gewinnen kann. Catilina wird dann in einer Scene mit seinem Hausverwalter in allen Verhältnissen bankerott gezeigt.

Er blickt dem Hausverwalter brütend nach. „Hinter einer Säule hervor blickt der Lar (Hausgott) über ihn".

Der Lar.

Ich hab' nun nichts mehr! — keinen Sonnenblick
Des Glückes hab' ich mehr; dahin, verloren
Ist alle Freude, nichts als Mißgeschick
Bleibt uns und ruhelose Qual zurück.
Auch keinen Tag mehr lächeln dir die Horen!
Frisch umgepflügter Erde Wohlgeruch,
Duft frischer Blumen, Quellenluft war mein,
Und Schattendunkel, holder Sonnenschein,
Und Unschuldlächeln an der Mutterbrust.

Catilina (ohne umzublicken).

Mein treuer Hausgeist, was erscheinst du mir?
Die kleine Leuchte brennt in deiner Hand,
In mir der heißdurchschwelgten Nächte Glut.
Zerrissen ist der Jugend trautes Band,
Wie dauert mich, wie rührt mich deine Treue! —

Der Lar.

Ich pochte früh und spät, und heut und morgen,
Du hörtest nicht! Es gingen nichts als Sorgen
Und falsche Freunde bei dir aus und ein.

Catilina.

Die Hoffnung durfte manches Opfer fordern,
Ich werde noch einst groß und mächtig sein!
Und wenn mir auch von allen Sternen blieb
Nur einer treu, der blutigste der Sterne.

Der Lar.

Ich muß nun fort, ich hatte dich so lieb,
Ich muß nun fort, in eine fremde Ferne.

Catilina (aufblickend).

Ach lebe wohl!

Der Lar (indem er verschwindet).

Nie wieder werd' ich dein!

Catilina (emporspringend).

Nie wieder über dieser Schwelle, sagst du,
Wird Friede wohnen, niemals, niemals wieder!

Wir finden nun die Freunde Catilina's in dessen Garten versammelt. Er tritt unter sie und ruft sie auf zur Verschwörung und Empörung. Die Losung heißt:

Die großen Saturnalien, gold'ne Jahre,
Gleichheit des Glückes, aller Güter Theilung,
In Allem Freiheit und für Alle Freiheit.

Arduar ist durch Catilinas Gladiatoren in den Garten getrieben, erstaunt steht er bei dem, ihm göttergleich erscheinenden Fest unter den Verschwörern. Er wird zum Bunde aufgefordert; wie er aber Catilina erkennt, scheut er schaudernd zurück. Er darf nicht leben und das Geheimniß kennen, ohne dem Bunde beigetreten zu sein. Er flüchtet vor den auf ihn eindringenden Verschwörern, unter denen Catilina ihn wohl retten möchte, wird aber von den bacchantisch Rasenden verfolgt und von Cethegus durchbohrt.

Der zweite Akt zeigt uns Catilina im Tempel der Vesta mit der früher von ihm geliebten Vestalin Aurelia. Er will sie besitzen, wenn Rom zu seinen Füßen liegt.

Du weißt, daß stets als Wünschenswerthestes
Dem Menschen gilt der Mensch;

der böse Dämon in ihm reißt ihn fort. Als er die vor ihm zum Altar fliehende Aurelia umfängt, erlöscht das Feuer der Vesta. Aber die Parzen treten dazwischen. Dann sehen wir die Wahlversammlung, in welcher Catilina sich zum Consul wählen lassen will. Der Plan schlägt fehl, und nun soll der Staatsstreich mit Gewalt in's Werk gesetzt werden. Curius, ein Mitverschworener, verräth das Geheimniß an Chremis, die Dienerin der den Lentulus liebenden Sempronia. Chremis überredet ihn, weil sie Catilina und Lentulus für Feinde hält, das Geheimniß dem Cicero zu verrathen. Catilina tritt mit seinen Gladiatorenschaaren dazwischen, als Lentulus vorgeladen wird vor den Consul, Sempronia aber verbannt werden soll. Curius verräth Cicero das Geheimniß.

Der dritte Akt zeigt uns Catilina im Senat, aus welchem er wüthend fortstürzt, um Rom zum Aufruhr zu bewegen. Aber dieser schlägt doch fehl, namentlich auch weil Catilina Zeit verliert, um die zum Tod des Einmauerns verurtheilte Vestalin zu retten. Catilina verläßt wüthend Rom:

Wie Marius geächtet, flieh' ich Rom
Und wiederkommen werd' ich als ein Sulla.

Im vierten Akt finden wir an der Milvi'schen Brücke Cethegus und Lentulus wegen der Unterhandlungen mit den Allobrogern. Sie werden belauscht, die Allobroger werden überrascht, als sie die versteckten Botschaften der Verschwörer an sich genommen haben. Wir stehen sodann im Senat, wo die Verschwörer ihrer Staatsverrätherei überführt werden, und hören die Reden Cäsar's und Cato's, jener gegen, dieser für die Verurtheilung zum Tode sprechend. Sempronia fleht Cato an für Lentulus; ebenso im Kerker den Cicero. Aber das Todesurtheil wird an dem geliebten Manne vollstreckt, der Cicero einem gleichen Schicksal weiht. Sempronia ersticht sich, auch Cato auf einen ähnlichen Tod verweisend.

Der fünfte Akt zeigt uns die beiden feindlichen Feldlager des Catilina und des Cethegus, die Führer und die Stimmungen der Lager. In dem Gefecht wird Catilina von dem Gallier Catignar, der Arduar's Mord zu rächen hat, erschlagen. — Das ist in großen Zügen der Gang des Dramas.

(Schluß folgt.)

Dresdener Theaterbericht.

Das Repertoir der letzten drei Monate. — Personal-Nachrichten. Konzertsaison.

P. — In den drei Monaten, die seit der Wiedereröffnung verflossen sind, wurden nach erfolgter Renovation der inneren Räume des Hoftheaters in das Repertoir des Schauspiels nicht weniger als sieben unbedeutende, anderswo längst bekannte Lustspiel-Novitäten aufgenommen, nämlich: „Pindars Werke“, „Sie hat ihr Herz entdeckt“, „Aus der komischen Oper“, „Unsere Alliirten“, „Er hat etwas vergessen“, „Sein Freund Babolin“ und „Ein Feuilleton“, alles Bagatellen, die in einigen Scenen zwar unterhaltend und dabei von bühnengerechter Technik sind, aber im Ganzen doch inhaltslos, arm an Gemüth und Empfindung, und was das Schlimmste ist, ohne inneren Gehalt. Wohl hätte man erwarten dürfen, daß nach einer so langen Ruhe, vom 1. Mai bis 28. Juni, die Thätigkeit der Regie sich in vortheilhafterem Lichte zeigen würde, allein dies ist nicht der Fall gewesen, und es steht daher zu vermuthen, daß es den Regisseuren des Schauspiels entweder an Lust und Liebe zur Sache, oder doch an Energie mangelt, denn selbst die einzige größere Novität: „Salon und Cirkus“, Schauspiel in fünf Akten von Friedrich Gerstäcker, welche am 4. September zur Aufführung kam, zeigte wenig Beurtheilungsfähigkeit der Regie, da

schon bei den Leseproben dieses Stückes das Haltlose und Verfehlte der Arbeit hätte erkannt werden können. Das Einstudiren eines solchen undramatischen und formlosen Produktes war eine unnütze Zeitverschwendung und Vergeudung der darstellenden Kräfte. Schon mit der zweiten Vorstellung wurde die Novität vor leerem Hause zu Grabe getragen. Den Stoff zu diesem Schauspiel hat Gerstäcker aus seinem bekannten dreibändigen Roman: „Der Kunstreiter" entnommen und ist dabei wahrscheinlich der Meinung gewesen, daß es ihm ebenso gut bei der dramatisirten Bearbeitung eines früheren geistigen Produktes gelingen werde, dasselbe bühnengerecht zu gestalten, wie solches so oft bei den französischen Schriftstellern geschieht, die bekanntlich einen Roman zunächst nach seiner Vollendung an irgend ein Journal zur Ausfüllung des Feuilletons verkaufen, dann dasselbe wieder zurückziehen, um es als bändereichen Roman erscheinen zu lassen und schließlich daraus noch ein Drama fabriziren, wodurch zum dritten Mal eine Honorarzahlung ermöglicht wird. Dieses Experiment scheint Gerstäcker mit dem „Kunstreiter" versucht zu haben, wie er dies schon früher mit dem „Wilderer" mit etwas mehr Glück vorgenommen hatte. Diesmal ist das Unternehmen aber völlig fehlgeschlagen und dies ist bei der sonstigen Beliebtheit des Verfassers als Roman- und Reiseschriftsteller um so mehr zu beklagen, als er damit allen Mangel eigener Urtheilsfähigkeit über dramatische Werke bekundet, denn es ist nicht eine Scene in „Salon und Cirkus", welche die Theilnahme des Publikums fesselte oder spannte.

Bei dieser Mangelhaftigkeit und dem voraussichtlichen Nichterfolg des Stückes war es zu verwundern, daß die Darstellung desselben des Guten und Vorzüglichen so viele enthielt. Besonders zeichnete sich Hr. Maximilian als Georg Bertrand, Hr. Dettmer als dessen Bruder, sowie die Damen Ulrich, Guinand, Wolf und Berg ganz besonders aus, ohne aber daß es dadurch möglich geworden wäre, das Stück vor dem Untergange zu retten.

Trotzdem, daß man das Jubiläum Gutzkow's hier gänzlich unberücksichtigt ließ, wurde doch als neu-einstudirt dessen „Schule der Reichen" wieder in das Repertoir aufgenommen.; ebenso die bekannte Kleinigkeit: „Plauderstunden" mit Frl. Ulrich und Hrn. Dettmer.

Die übrigen Abende wurden nur mit alten, oft gesehenen Stücken ausgefüllt, was allerdings zum Theil durch die Gastspiel- und Debütrollen der HH. Lehfeld, Fallenbach und Jaffé, sowie schließlich durch das Wiederauftreten des Hrn. Emil Devrient mit bedingt war. Letztgenannter Künstler war durch einen Anfall der Blatterkrankheit beinahe ein halbes Jahr der Bühne ganz entzogen, weßhalb es leicht erklärbar ist, daß derselbe, nach seiner glücklichen Wiedergenesung, im „Egmont" mit dem endlosestem Jubel, Blumenspenden und Sonetten begrüßt wurde. Er hat bereits als Bolz in den „Journalisten" und als Wallenfeld im „Spieler" von Iffland seine Darstellungen fortgesetzt. — In Hrn. Jaffé hat unsere Bühne an die Stelle des Hrn. Quanter ein sehr tüchtiges und achtungswerthes Mitglied erworben. Ob ein gleiches Lob auch Hrn. Fallenbach zu Theil werden möchte, der von jetzt an am Hoftheater engagirt ist, soll vorläufig dahingestellt bleiben. Soviel ist allerdings schon festgestellt, daß der genannte auch nicht im entferntesten ein Ersatz für Hrn. Dawison ist, dessen Partien derselbe übernommen hat. Hr. Fallenbach, früher am kaiserlichen Hoftheater in Petersburg, bekundet sich als ein Schauspieler mit glücklichen Naturgaben und dem Streben, mit Verständniß seinen Partien gerecht zu werden; allein eine gewisse Vorliebe für leere Aeußerlichkeiten, ein Mangel an ausgebildeter Mimik und Feinheit der Sprache lassen ihn noch weit hinter seinem Vorbilde Dawison zurückstehen, den er übrigens auffallend nachahmt. Weit selbständiger, aber, man könnte sagen, mehr grob realistisch war Hr. Lehfeld vom Hoftheater in Weimar als Lear, Wallenstein, Othello und Richard III., ein Rollencyklus, der zu den höchsten Aufgaben der dramatischen Kunst gehört, deshalb auch ein strenges Urtheil herausfordert, da wir es bei Hrn. Lehfeld mit einem reifen Manne zu thun haben, der bei nicht unbedeutenden äußeren Mitteln doch seinen Gestalten keine erhabene und poetische Gewandung zu geben weiß, der allerdings vielen Beifall erntete, aber keinen tieferen Eindruck hinterließ.

Zur Eröffnung der Wintersaison war Mosenthal's „Pietra" als Novität bestimmt, allein die Erkrankung des Frl. Langhaus hat eine Verzögerung der ersten Aufführung herbeigeführt. Dafür sind die „Hugenotten" angesetzt, die übrigens schon am zweiten Tage nach der Eröffnung des Hoftheaters am 29. Juni als Gedächtnißfeier für den verstorbenen Komponisten gegeben wurden. Damals gastirte Frl. Bauer aus Kassel als Valentine, die noch außerdem als Elisabeth im „Tannhäuser" und als Rebecca in Marschner's „Templer und Jüdin" auftrat. Bei sehr hübscher Stimme, sehr gutem Darstellungstalent und günstiger äußerer Erscheinung vermochte diese Dame dennoch hier keinen günstigen Ein-

druck zu hinterlassen, da sie als Gesangskünstlerin unfertig in ihren Leistungen ist und entweder sehr ungenügende oder zu früh abgebrochene Gesangsstudien gemacht hat, so daß es wünschenswerth und rathsam erscheint, bei der sehr guten Naturgabe, daß die Künstlerin sich längere Zeit von der Bühne zurückziehe und noch ernste und tiefere Gesangsstudien vornehme. — Der sehr fühlbare Mangel eines lyrischen und eines Spieltenors an dem Hoftheater hatte die Direktion veranlaßt, zwei Tenore gastiren zu lassen, die HH. Nachbauer aus Darmstadt und G. Müller aus Frankfurt a. M., (nachdem die Unterhandlungen mit den HH. Stolzenberg und Gunz zu keinem Resultate geführt hatten); allein die beiden obgenannten Gäste erwiesen sich als unzureichend. Gesang und Spiel entbehrten der künstlerischen Vollendung und zeigten eine Unfertigkeit und Unsicherheit, die selbst bei den noch jugendlichen Jahren beider Gäste noch geraume Zeit erfordern würden, bevor sie, bei ernsten und gut geleiteten Studien, überwunden werden. Leider bewährt sich auch bei den Gästen in der Oper die traurige Erfahrung, daß die meisten jungen Talente ihre Studien da abbrechen, wo dieselben erst mit Nutzen und Erfolg beginnen sollten, indem die Meinung feststeht, daß, nachdem einige Partien eingelernt sind, der fertige Künstler schon dastehe; — daher die große Noth an leidlichen Gesangskünstlern.

Das Repertoir der Oper hat allerdings in dieser Zeit auch nichts Neues gebracht, wie überhaupt hier die Novitäten nur nach Jahrgängen zählen, obgleich wöchentlich wenigstens vier Opern zur Aufführung kommen. Als neueinstudirt kam Spohr's „Jessonda" nach längerer Ruhe wieder zur Darstellung, wie man auch Mozart's „Cosi fan tutte" wieder neueinstudirt. Wöchentlich ein- bis zweimal füllt das Theater, neben faden Lustspielen, das Ballet „Die vier Jahreszeiten" aus Verdi's „Sicilianischer Vesper", eine gute Aushilfe für Repertoir und Kassen.

Für die Wintersaison rüsten sich hier schon sehr tüchtig die musikalischen Kräfte, indem die k. Kapelle einen Cyklus von sechs Symphonie-Konzerten angezeigt hat, in welchen nur Orchesterwerke vertreten sind; und zwar werden als neu darin zur Aufführung kommen: Suite Nr. 2 (E-moll) von F. Lachner; Serenade von Mozart für Orchester, 1779 in Salzburg komponirt; Symphonie (D-moll) von R. Volkmann; Konzert-Ouvertüre (Des dur) von F. Hiller; Symphonie (A-dur) von Reinecke; Konzert-Ouvertüre von F. Grützmacher; Symphonie von Th. Gouvy. Als zweites derartiges Unternehmen beabsichtigt Hans v. Bronsart vier größere Konzerte mit Solovorträgen und Orchesterwerken, sowie zwei Soiréen für Kammermusik zu geben, wobei aber die Solisten noch nicht mit angezeigt sind. Mittlerweile macht Ullmann aus Amerika mit seinen sogenannten „Patti-Konzerten" vom Ende dieses Monats an Dresden und dessen Umgebung unsicher. Als Anfang der Konzert-Saison stehen Produktionen der hiesigen k. Konzertmeister Lauterbach und der Mary Krebs in Aussicht, indem der Hr. Hofkapellmeister Krebs doch auch diesen Winter möglichst zeitig die Fortschritte seines talentvollen Töchterchens nicht ohne pekuniären Nutzen vorzuführen wünscht. — Auch der Pianist Taussig beabsichtet hier zu konzertiren.

Als echt künstlerische Unternehmungen und Bestrebungen stehen im bescheidenen Hintergrunde die Produktionsabende des Tonkünstler-Vereins, die Quartett-Soiréen der HH. Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher und die Trio-Soiréen der HH. Rollfuß, Seelmann und Schlick, zu denen sich voraussichtlich noch manche andere musikalische Unterhaltungen gesellen werden.

In den letzten Tagen des September waren hier die Abgeordneten des „Allgemeinen deutschen Männergesangbundes" versammelt, welche den Beschluß gefaßt haben, daß das nächste große Männergesangfest vom 25. Juli 1865 an in Dresden abgehalten werden und demnächst eine Aufforderung an deutsche Komponisten zur Betheiligung an Konkurrenz-Kompositionen ergehen soll. Alles Weitere ist dem Komité zur Ausführung überwiesen.

Auch der Shakespeare-Verein hat sich in derselben Zeit hier konstituirt und es werden die Aufforderungen zur Theilnahme und Mittheilung des eigentlichen Zweckes dieses Vereins demnächst öffentlich erfolgen.

Professor Faißt aus Stuttgart spielte auf der Orgel der hiesigen Kreuzkirche vor den Mitgliedern des Tonkünstler-Vereins mehrere eigene Kompositionen, sowie die Sonate in B-dur von Mendelssohn und Passacaglia von J. S. Bach und bewährte sich sowohl als Komponist wie auch als Orgelspieler als einer der tüchtigsten Meister dieses Instrumentes und rechtfertigte damit den guten Ruf, den er in Süddeutschland genießt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

29. September — 5. Oktober: „Deborah". — „Die Waise aus Lowood". — „Vater und Sohn". — „Othello". — „Das Forsthaus", Sch. in 3 A. von Hieronymus Lorm, neu, und „Eigensinn". — „Das Forsthaus" und „Er experimentirt". — „Die Alten und die Jungen" und „Der Familiendiplomat".

Wir hatten es als einen Gewinn für unser Urtheil angesehen, daß wir in die erste Vorstellung des Lorm'schen Stückes gingen, ohne die Erzählung desselben Verfassers, auf die er sein Stück gebaut, zu kennen. Es hat uns aber nicht viel geholfen. Gewöhnlich tritt in solchem Falle die Erinnerung an die ursprüngliche Form der Dichtung dem Hörer störend in den Weg. Dessen bedurfte es diesmal nicht, um ästhetisch gestört zu werden. Die Redseligkeit der auftretenden Personen weist sofort, auch ohne weitere „Vorkenntnisse", auf den novellistischen Ursprung hin, und der Schluß des Stückes (der übrigens, wie wir hören von dem der Erzählung wesentlich abweicht) ist ein derartig mißlungener, daß nur der üble Eindruck einer Niederlage an und für sich, ohne Rücksicht auf die Form, übrig bleibt.

Das neue Schauspiel ist nicht ohne Vorzüge. Der erste Akt exponirt recht stimmungsvoll, wenngleich die Personen auch hier schon zu viel und Unpassendes reden. Zu viel: weil sie zur Erklärung der Handlung und zur Schilderung der Personen mehr erzählen, als namentlich dem raschen Fortgang der ersteren zu wünschen wäre; Unpassendes: z. B. wenn Bertram in einer echt feuilletonistischen Phrase die Zusammenstellung des Königreichs Westphalen ironisirt. Immerhin ist jedoch die Exposition, wie gesagt, namentlich in der Art gelungen, daß wir mit Eins in die Zeit- und Ortsstimmung versetzt werden, daß die nationale und politische Grundfarbe ziemlich lebhaft und deutlich hervortritt, daß sich in Rede und Situation die dumpfe Beklemmung, die sich des deutschen Volkes zur Zeit der Franzosenherrschaft bemächtigt hatte, wiederspiegelt. Nicht ohne Reiz ist ferner das geheimnißvolle Wesen, mit dem die uns vorgeführten Personen unter einander verkehren, nicht ohne Effekt der unvermuthete Eintritt des adeligen Fräuleins, welche anscheinend kühne That uns eine Fernsicht von dramatischen Konflikten eröffnet, unter welcher der erste Akt ziemlich spannend schließt.

Leider vermochte der Verfasser diese Spannung im weiteren Verfolge seines Schauspiels nicht zu rechtfertigen. Die ziemlich gewöhnlichen Situationen, die nun folgen (Gefangennahme des politisch Kompromittirten, Angst der Frauen, Ankunft und Drohung eines adeligen Rivalen des bürgerlichen Försters), und welche den mageren Kern endloser Redereien bilden, kühlen uns merklich ab und lassen uns gewahr werden, daß Fräulein Christine eigentlich nicht so sehr heldenhaft, als vielmehr unweiblich und zwecklos unvorsichtig gehandelt hat, — indem sie sich einem Manne in die Arme warf, dem sie von nun an nur eine Last ist und nur Gefahr bringt. — Noch uninteressanter gestaltet sich der dritte Akt, mit dessen (und damit des ganzen Stückes) Lösung der Verfasser noch zu guter Letzt Alles gründlich verdorben hat. Christine hat nämlich, um den Geliebten zu retten, dem Verlangen ihres schurkischen Verwandten nachgegeben und ist eine Civilehe mit diesem eingegangen. Auf diese Kunde hin geräth der befreite Förster in die äußerste Wuth, indem er, nicht ohne Grund, Christinen vorwirft, daß sie, um sein Leben zu retten, ihre Treue gebrochen, ihre und seine Ehre geopfert hat (obwohl es sich, wie zu größerer Deutlichkeit ein Dutzend Mal wiederholt wird, nur um die Ceremonie einer Civilehe handelt). Inmitten dieses Konfliktes kommt es durch einen Zufall an den Tag, daß die bewußte Ceremonie von keinem richtigen Bürgermeister, sondern von einem verkleideten Spitzbuben vollzogen worden, daher ungiltig sei. Diese Nachricht wendet im Handumdrehen den Sinn des verzweifelten Försters, — er jubelt, sie jubelt, alle jubeln, der Vorhang fällt, das Stück ist aus!

Der Verfasser hat hier offenbar übersehen (wunderbar genug von einem so talentvollen Schriftsteller), daß das keine oder eine schlechte Lösung ist. Wenn Valerian irgend Grund hatte, seiner Braut zu zürnen, weil sie sich einem Andern, wenn auch aus Opfermuth für ihn, angetraut, — so ändert jene Entdeckung an der Sache gar nichts, denn im Glauben an die Giltigkeit jener Ehe hatte sie gehandelt, ihre Befreiung ändert nichts an ihrer That, nichts an den Gesinnungen der handelnden Personen, bringt den Konflikt nicht zum Austrag. Mit Recht empfand daher das Publikum diesen sonderbaren Abschluß wie einen Schlag in's Gesicht. Während es sich bis dahin still und immer stiller verhalten hatte, zeigte es jetzt ganz unzweideutig sein Mißfallen und die ungeschickten Beifallsversuche einer winzigen Minorität wurden energisch niedergezischt.

Wir können dieses Endurtheil aus obgesagten Gründen nicht anders als gerechtfertigt finden. Wenn die Zuhörer auch den besseren Partien der Novität keine Theilnahme zuwendeten, so mag dies wohl daher

kommen, daß die politische Bedeutung derselben hier keinen günstigen Boden fand. Das Publikum der Hauptstadt des vielsprachigen Reichs hat begreiflicherweise wenig Sinn und Geschmack für die Klagen einer verletzten, bedrückten Nationalität, selbst wenn diese zufällig die deutsche ist.

Die Darstellung der verunglückten Novität war, mit Ausnahme der Fr. Rettich, welche ihre Rolle in's Ueberpathetische zog, eine vorzügliche. Freilich muß zur Entschuldigung der genannten Künstlerin angeführt werden, daß der Verfasser die Frau Elisabeth Bienrode mit redseligem Pathos über und über angefüllt hat. Fr. Rettich ist aber auch leider nicht die Künstlerin, die eine solche Aufgabe durch Milderung und Einfachheit in ein natürliches Bereich zurückführt. Frl. Wolter hingegen (Christine) wirkte gerade durch anmuthsvolle Natürlichkeit und kluge Selbstbeschränkung sehr wohlthuend; Hr. Lewinsky (Bertram) charakterisirte mit Maß und Geschick und wie immer in trefflicher Maske; Hr. Sonnenthal (Valerian) erwärmte sich nach Möglichkeit für eine der Wärme wenig zugängliche Aufgabe; Hr. Gabillon (Ottomar) zog sich mit guter Haltung aus der Affaire. Etwas überstürzt spielte Hr. Baumeister den Tenneberg. Besondere Erwähnung verdienen noch Frl. Wetzel (Gertrude) und Hr. Leuchert (Lunz) für die sorgfältige Ausführung kleiner Rollen. Das Ensemble war äußerst präzis.

Nach dem „Forsthaus" erheiterte Benedix mit seinem hübschen „Eigensinn" ein dankbares Publikum. Darsteller der drei Paare waren: Fr. Haizinger, Frl. Bognar, Frl. Grafenberg, die HH. Rettich, Fichtner und Meixner. Sie spielten, einige „Kunstpausen" abgerechnet, sehr gut.

Zwei Abende vorher hatte Hr. Fichtner in Dumas' „Vater und Sohn" wieder einen triumpfähnlichen Erfolg.

An der Wien.

Am 1. Oktober zum ersten Male: „Meine junge Frau und mein altes Parapluie", Schwank in 1 A. n. d. Englischen (?) von A. Bergen. „Unsere Nachbarin", Posse in 1 A. von Findeisen, Musik von A. Müller. „Ritter Eisenfraß, der letzte der Paladine", burleske Operette in 1 A., n. d. Frz. der HH. Jaime und Tresen, Musik von Offenbach. Benefice des Hrn. Swoboda.

7. — Das obige Fragezeichen bezieht sich auf die sonderbare Bezeichnung des ersten Stückchens als „nach dem Englischen". „Ma femme et mon parapluie", ist ein älteres, in der Pariser Theaterwelt sehr bekanntes Vaudeville: die verstorbene Uebersetzerin (A. Bergen, pseudonym für Marie Gordon) mag vielleicht eine englische Uebertragung in's Deutsche übertragen haben. Das Stück ist übrigens, wenn auch unwahrscheinlich und derb, doch theilweise recht komisch, und wurde gut und lebendig gespielt. Namentlich zeichnete der Benefiziant den unglücklichen Klavierstimmer, der über den Raub seiner Ehehälfte und die Entführung seines Parapluies jammert, mit drastischen Farben. Die HH. Stein, Liebold und Jäger unterstützten ihn sehr eifrig. Frl. Bondy störte nicht, hätte aber etwas weniger gleichgiltig sein können. Das Publikum, — wir glaubten uns in's Carltheater versetzt — lachte viel und . . . zischte am Schluß!

Noch mehr Heiterkeit und eine bessere Schlußaufnahme erzielte das zweite Stück, trotzdem es bei weitem schlechter ist. Wir sehen zwei leichtsinnige Schuldenmacher, ihre Geldnoth und ihre Befreiung durch die Vermittlung eines jungen Mädchens, ihrer Nachbarin. Diese wird uns als sehr anständiges Geschöpf gerühmt; was wir aber im Stück von ihr sehen, ihr ungenirter Verkehr mit den zwei ledigen Lumpen, spricht sehr dagegen und auch der so trivial wie möglich breitgeschlagene Dialog vermag es nicht, uns im Geiste in eine anständige Atmosphäre zu versetzen. Ueberdies kommt es in der ganzen Posse zu keiner entschieden komischen Situation. Demungeachtet fand man in den oberen und unteren Räumen das Ganze sehr schmackhaft. Viel mag dazu die Musik und die Darstellung beigetragen haben. Gesangsbeigaben müssen schon sehr schlecht sein, wenn sie nicht belebend auf die Stimmung wirken, und die bezügliche Musik des Veteranen-Kapellmeisters hat ganz hübsche Stellen, wenn wir ihr gleich mehr Einfachheit gewünscht hätten. Es ist bezeichnend, daß unsere Vorstadt-Komponisten, sobald sie nicht geradezu Strophenlieder schreiben, sich sofort in ausgearbeitete Opernstücke verlieren.

Als singende und spielende Heldin besagter Posse debütirte Frl. Bayer. Wenn wir nicht irren, hat dieses Fräulein seine ersten Sporen im Carltheater verdient. Keinesfalls ist sie jetzt mehr als Novize zu betrachten. In wie fern sie sich zu einer markanten Stelle als Lokalsängerin qualifiziren würde, steht dahin. Ihr Gesang fiel günstig in die Wagschale: die Stimme ist ausgiebig, der Vortrag zeigt Uebung und ist frei von Unarten. Weniger empfehlenswerth ist das Spiel, — wenigstens war es diesmal ziemlich farblos und gewöhnlich. Weitere

Rollen mögen ihr vielleicht bessere Gelegenheit bieten. — Die HH. Swoboda und Blasel suchten durch Rührigkeit zu ersetzen, was dem Stücke an wahrer Komik fehlt.

Der Offenbach'sche „Croquefer“ gehört in die parodistische Kategorie der Operettenliteratur, d. h. zu jener Gattung, in der Offenbach sich musikalisch am schwächsten erweist und von wegen seiner „schlechten Gesinnung“ die meisten musikalischen Kapuzinerpredigten erdulden muß. Sein Genre, in dem er excellirt, ist die feinkomische Salonoperette. Seine Parodien leiden wesentlich unter dem Umstande, das es überhaupt fast unmöglich ist, ein ganzes Stück hindurch, und wäre es auch nur einaktig, die Parodie in der Musik streng festzuhalten und einheitlich durchzuführen. Bald läßt sich der Komponist zu einem Musikstück verleiten, welches an sich hübsch ist, aber keine komische, geschweige denn eine parodistische Wirkung übt, bald ermattet seine Laune und sinkt zu flacher Unbedeutendheit herab, bald will sie sich künstlich aufraffen und steigert sich gewaltsam zu eitlem Lärmen oder cynisch-trivialem Kneipen-Gejohle. — Diese allgemeinen Bemerkungen auf das in Rede stehende Produkt angewendet, geben zugleich ein Bild der, übrigens schon vom Kaitheater her bekannten, Burleske.

Wenn übrigens ein Stück mit der rührend-naiven Nachricht schließt, daß Textschreiber und Komponist soeben in's Tollhaus gebracht wurden, so findet sich die Kritik ihrerseits entwaffnet und zugleich der Standpunkt der ganzen Vorstellung am besten erklärt. Aus Höflichkeit höchstens kann man sagen: das gehört in die Karnevalszeit. In der That ist der „Eisenfraß“-Text tolldreist und dumm-komisch über die Möglichkeit, Castelli's „Roderich und Kunigunde“ ein pures Kind daneben.

Die Darstellung griff, mit Ausnahme des Frl. Gallmeyer, sehr tüchtig ineinander. Die eben genannte, eben so berüchtigte als beliebte Schauspielerin hatte zwar Momente von drastischer Komik, diese können aber für die Nachlässigkeit ihrer Gesammt-Leistung nicht entschädigen. Frl. Gallmeyer begnügt sich zumeist mit der prägnanten Ausmeißelung einiger derb-charakteristischer Züge, sie schleudert Witzraketen in's Publikum, dann aber verfällt sie in Apathie, oder bekümmert sich um Alles in der Welt, nur nicht um Stück und Mitspielende. Das aber ist eine grobe Rücksichtslosigkeit gegen ihr eigenes Handwerk, und diese grobe Rücksichtslosigkeit ist es vornehmlich, was uns an der zu viel genannten Dame widersteht und uns in gewissem Sinne ärger scheint, als ihre Cynismen. In diesen äußert sich oft ein Funken echtesten Talents, während jene Mißachtung ihrer Aufgabe beweist, daß sie eher an alles Andere denkt, als an die Erfüllung ihrer ..... Schuldigkeit.

Volles Lob verdienen dagegen die anderen Darsteller: Hr. Friese, der sein verschlucktes Schwert und sein feindliches Schicksal mit echt aristokratischer Würde in und mit sich trug; Hr. Swoboda, der als Heldentenor hochkomisch war, ohne zu übertreiben, und im Ernste Manches besser sang als mancher Heldentenor; Hr. Blasel, der holde Page, und endlich Hr. Rott, der mit Aufopferung eine stumme Rolle durchführte, die seiner nicht würdig war.

Kostüme, Dekoration, Statisterei und Inscenesetzung sind alles Lobes werth. Dagegen ging der orchestrale Theil mitunter nicht genug präzis zusammen.

Bevor wir das Theater an der Wien verlassen, sei nachträglich noch ein Wort über den neuen Vorhang gesagt, zu dessen Lob die Glocken der Reklame ziemlich stark geläutet wurden. Wir können, aufrichtig gestanden, in dieses Lob nicht einstimmen. Der Vorhang stellt Figuren aus der „Zauberflöte“ vor und abseits einige Komiker-Porträts. Auf den ersten Blick macht wohl das Ganze einen angenehmen Eindruck, denn es scheint nicht überladen und die Figuren gut gruppirt. Bei näherer Betrachtung hingegen vermochten wir einen besonderen Sinn in der Anordnung der Figuren nicht zu entziffern, noch weniger eine Charakteristik der bekannten Operngestalten, zu entdecken, am allerwenigsten aber (mit Ausnahme des gut ausgeführten Schikaneder) eine auch nur leidliche Wiedergabe der doch allbekannten Komiker. Am schlechtesten und unähnlichsten ist der arme Scholz dabei weggekommen.

Carltheater.

Am 5. Oktober zum ersten Mal: „Die schönen Weiber von Georgien“. Komische Oper in drei Aufzügen mit Tänzen und Evolutionen von Moinaud. Musik von Jacques Offenbach. Benefice des Hrn. Knaack.

G. — Besagte Novität nennt der Theaterzettel eine „komische Oper“, warum? können wir nur ahnen, und wir dürften vielleicht nicht ganz im Unrecht sein, wenn wir etwas Galanterie für den Komponisten oder gar bloß für die drei Akte dahinter suchen. Das Libretto könnte für diese Bezeichnung keineswegs einstehen. Wer sich noch an den alten „Wastl“ erinnert, hat so ziemlich ein Bild von den „schönen Georgierinnen“, mit dem Unterschiede vielleicht, daß diese letzteren noch um ein

hübsches Stück schaler und läppischer sind. Mit einem Worte, das Libretto ist nichts weiter als eine höchst alberne Posse, die nicht recht weiß, wie sie zu ihrem hochtrabenden Titel kommt. Je ärmer und dürftiger aber die Handlung ist, desto reicher ist dafür die Offenbach'sche Musik, welche, was wir vor allem Andern konstatiren müssen, rauschenden Beifall erntete. Eine nicht geringe Zahl von Piecen, besonders von Chören, sind auch wieder so effektvoll gemacht, daß sie ihre Wirkung nicht verfehlen können. Besonders einschmeichelnd aber ist das Terzett „Ich bin der Pascha Rhodododendron", womit Offenbach eine neue Volksmelodie geschaffen hat. Am schwächsten vielleicht war das Trinklied. Bei der regelmäßigen Wiederkehr eines solchen in ziemlich allen Bouffes erklärt sich dies vielleicht auf ganz natürliche Weise.

Nebenbei war die Oper ein Ausstattungsstück im vollen Sinn des Wortes. Mehr als ein halbes Hundert Damen marschirten trommelnd und exerzierend in reichen und schmuckesten Kostümen auf der Bühne hin und her und führten dabei die präzisesten Evolutionen aus.

Der gewichtigste Theil der Darstellung war Frl. Kraft zugefallen, deren Partie vielmehr anstrengend als eigentlich lohnend ist. Das Fräulein führte sie trotz dem mit leidenschaftlichem Feuer durch und darf sich in der Ueberzeugung wiegen, daß ohne sie die Oper für das Carltheater nicht existirte. Neben ihr that sich Fr. Grobecker besonders durch den anmuthenden Vortrag eines romanzenartigen Liedes hervor. Hr. Treumann scheint von seinem Part sehr befriedigt und war sichtlich bestens disponirt. Hr. Knaack, unter Anderen durch seine Falsettbetheiligung an einem Duett, und Hr. Matras besorgten in wirksamster Weise die Komik. Hr. Offenbach, der bei der Aufführung dirigirte, wurde nach jedem Akt mehrmal gerufen. Aehnliche Hervorrufe wurden dem Frl. Kraft zu Theil. Wir kommen übrigens nächstens eingehender auf die Novität zurück.

Journalschau.

Aus der „neuen freien" und der alten „Presse".

Selten genug begegnet man in den Spalten unserer Tagesblätter einer Kritik, die wirklich als solche Beachtung verdient, — sintemal leidlich geschriebene Feuilletons mit höherem Klatschüberguß, mit etwas Geist und viel Grobheit gewürzt, noch lange keine Kritik sind. Um so angenehmer ist die Begegnung, wenn sie eintritt, um so mehr verdient sie dann hervorgehoben zu werden.

Wir haben es in dieser Beziehung mit zwei neuen Kollegen zu thun, deren Einer unter dem Pseudonym Junius Novus die „Theaterzeitung" der „Neuen freien Presse" redigirt, während der Andere in der alten „Presse" soeben das Musikreferat angetreten hat.

Schon den Umstand, daß die „freie Presse", abgesehen von den landesüblichen Referaten, die sich fast nur um Novitäten und um diese fast nur vom literarischen Standpunkte aus bekümmern, einen Theil ihrer Spalten, und zwar in regelmäßiger Folge, den eigentlichen Theaterinteressen widmet, schon diesen Umstand möchten wir als einen Fortschritt begrüßen. Die „Theaterzeitung" der „freien Presse" erscheint jeden Samstag (als ein Theil des Abendblattes) und theilt sich in die Besprechung der Theaterzustände, eine Revüe der Leistungen hiesiger Bühnen während der verflossenen Woche, und Theaternachrichten von Nah und Fern.

Wir möchten selbstverständlich nicht jede dort vorkommende Aeußerung mit unterschreiben; der Ton des Hrn. Junius Novus ist ein wenig burschikos, er behandelt manche Frage etwas sehr „cavalièrement". Indessen, als „alter Theaterpraktikus" und dem „großen" Publikum gegenüber, mag er sich dazu berechtigt fühlen. Zeigt er doch im Ganzen ein selbständiges Urtheil, einen praktischen Verstand, eine ausgebreitete Personalkenntniß und einen richtigen Einblick in die faktischen Zustände.

In der Frage Auersperg-Laube hat Junius Novus ganz geschickt den entgegenstehenden Interessen Rechnung getragen, den artistischen Direktor im Detail getadelt, während er im Prinzip auf seiner Seite stand. Ungerecht fanden wir ihn gegen Hrn. Förster. Man kann, wie Fürst Auersperg, finden, daß die Rolle des Saladin im „Montjoye" wie für Löwe geschaffen sei, man braucht deswegen Hrn. Förster keinen „mittelmäßigen" Schauspieler zu schelten. Löwe und La Roche sind große Künstler, unbedingt, und doch hat keiner von ihnen den König im „Hamlet" (keine unbedeutende Aufgabe!) auch nur annähernd mit so künstlerischem Verständniß gespielt, wie Hr. Förster. Auch des Letzteren Leistung als Friedrich Wilhelm in „Zopf und Schwert" und manche andere Rolle spricht dafür, daß die Kritik, wenn sie diesen Schauspieler auch mitunter zu tadeln hat, doch nicht geringschätzig über ihn absprechen sollte.

Schließlich sei noch erwähnt, daß Junius Novus die Direktionskrisis benützt hat, um ein „Prüfungskomité zur Beurtheilung eingereichter Stücke" zu empfehlen. Mit derlei Vorschlägen, das wissen die „Recensionen" aus Erfahrung, erntet man, je vernünftiger sie sind, desto weniger Dank; — aber nachlassen darf man deswegen doch nicht, darum heißen wir den Gesinnungsgenossen auch in diesem Sinne bestens willkommen.

Auch den neuen Musikkritiker der „Presse", Hrn. E. Schelle, glauben wir nach seinem ersten Opernreferate in derselben Weise begrüßen zu können. In mehr als einer Hinsicht war uns dieses Referat wichtig und erfreulich. Er zeigt uns einen Kritiker von Erfahrung, Geschmack und selbständigem Urtheil, und das ist viel, wenn es sich in einer Person vereinigt. Seine Befähigung verräth sich namentlich in den Bemerkungen über dramatische Gesangskunst überhaupt und in einzelnen Aeußerungen über die hiesigen Leistungen. Mit bescheidener Offenheit gesteht er seine Unkenntniß des hiesigen Bodens, und gerade diese Unkenntniß gereicht ihm, bei seiner offenbaren Sachkenntniß, zu besonderem Vortheil. Der neue Ankömmling hat Augen und Ohren für Dinge, die wir längst als abgemacht betrachtet, für Schäden, an die wir uns nur zu sehr gewöhnt haben, und das ganze große Heer der „Rücksichten" hat noch keine Macht über ihn. Hoffen wir, daß Hr. Schelle diese Unkenntniß noch recht lange bewahren werde!

Auch hier können wir natürlich nicht mit Allem einverstanden sein, — eine Fülle zutreffender Bemerkungen haben uns indessen schon in diesem ersten Artikel aufrichtig erfreut. Wir rechnen dahin die Urtheile über Erl, Walter, theilweise über Beck und Wachtel, über die unglückliche Ander-Vorstellung, über das Orchester und die Verwendung der Kräfte, dann vor allem die folgende Stelle über Auffassung und Durchführung hiesiger Opernvorstellungen und über die Tempohetze, die wir uns nicht versagen können, hiemit wörtlich abzuschreiben:

„Ueberhaupt ist mir der Mangel an einheitlicher, feiner Auffassung wie Durchführung durchgängig an den bisher gehörten Opernvorstellungen aufgefallen. Man pflegt dergleichen häufig mit lokaler Geschmacksrichtung zu entschuldigen; allein in den Angelegenheiten der Kunst ist die Frage des reinen Geschmacks von unendlicher Wichtigkeit und in dieser Hinsicht, meine ich, hätten namentlich die Dirigenten Sorge zu tragen, die ihnen untergebenen Mittel in der Bedeutung hervorzuheben, die ihnen zukommt". . . . .

. . . . . „Die rücksichtslose Behandlung der Tempi, namentlich das Ueberstürzen der schnellen Zeitmaße, welches, wie in Deutschland überhaupt, so auch hier an der Ordnung ist, zerstört von vornherein die Deutlichkeit des Ausdruckes, und ich beziehe dieses nicht etwa auf die Aussprache des Wortes, welche doch ebenfalls bedacht werden sollte, sondern spreche nur von dem musikalischen Effekte im Allgemeinen". . . . .

Endlich zitiren wir noch die Schlußstelle des Artikels, welche beweist, daß der Kritiker sofort die richtigen Zielpunkte aller Klagen und Rügen erkannt hat:

„Ein allgemeiner vergleichender Ueberblick über die sechs bis sieben Opernvorstellungen, denen ich beiwohnte, stellt wenigstens so viel bis zur Evidenz heraus, daß sich das Institut in dem Zustande eines großen Verfalls befindet, aber dieser Verfall keineswegs den wirkenden Kräften, sondern einzig und allein der Direktion zur Last zu legen ist. Mit eben denselben Mitteln ausgerüstet, könnte die Oper unter kundiger Leitung etwas Außerordentliches, mit wenigen Ergänzungen etwas Vollendetes und Epochemachendes leisten, während sie sich zu Zeiten, wie oben erwähnt, kaum über das herkömmliche Niveau leidlicher Vorstellungen erhebt. In wieweit die Direktion an den Zuständen die Schuld trägt, ob durch laxen Willen, durch Nachlässigkeit oder Mangel an Einsicht, oder ob sie auf hemmende Weise von Außen her beeinflußt wird, vermag ich nicht zu beurtheilen; so viel aber steht fest, daß das gegenwärtige System auf dem nächsten Wege zum gänzlichen Verderb der besten Vorlagen führt. Das dringendste Bedürfniß ist eine Spezialisirung der Gattungen und eine entsprechende Spezialisirung der Kräfte. Jene gerühmte Vielseitigkeit der deutschen Bühnensänger beruht namentlich bei gegenwärtigen Anforderungen auf einem alten, aber sehr verderblichen Vorurtheile, dem schon manche schöne Begabung zum Opfer gefallen ist. Theilung der Arbeit, dieses Motto unserer gegenwärtigen sozialen Bestrebungen, sollte auch allgemach als Motto in derartigen Kunstfragen zur Geltung kommen; denn Theilung der Arbeit und Centralisation der Mittel und Kräfte geben das einzige Fundament her, auf dem sich eine Reorganisirung des Opernwesens im Einklange mit den vorschreitenden Ansprüchen unserer Zeit erfolgreich begründen kann".

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

Zwölf Lieder und Gesänge, komponirt von F. Hinrichs. Zwei Hefte, op. 4 und 5. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

v. Br. — Wer des Komponisten Quikborn-Lieder, mit welchen er zuerst öffentlich als Sänger debütirte, und welche wir auch gleich bei ihrem Erscheinen mit freudiger Anerkennung (in der „Deutschen Musikzeitung") begrüßten, kennen gelernt hat, der wird von vornherein von neuen Liedergaben seiner Muse nur Gutes und Erfreuliches, ja Treffliches und Vorzügliches zu erwarten geneigt sein, und es freut uns, so gleich aussprechen zu können, daß er sich, wenn er die vorliegenden Hefte, zur Hand nimmt und ihren Inhalt in sich lebendig werden läßt, keineswegs getäuscht finden wird. Ein echter, wahrer Sänger, ein solcher nämlich, in welchem sich

Kunst und Natur zu schönem, harmonischem Bunde vereint haben und weder das Gespenst „Geist“ genannt, noch das überzarte Seelchen „Empfindsamkeit“ für sich allein spuken, ist in unseren Tagen, wie dies auch kaum anders sein kann, eine gar seltene Erscheinung geworden. In dem Komponisten der Quikborn-Lieder aber dürfen wir so gewiß einen solchen willkommen heißen, wie wir es in dem Dichter derselben durften.

Aus den neuen Gesängen ersehen wir zunächst, daß dem Komponisten auch noch andere Töne zu Gebote stehen, als in welchen sein Talent auszusprechen er zunächst durch die ihm offenbar innerlich am nächsten verwandte Muse Claus Groth's angeregt wurde; denn neben den Gaben der Anmuth und Grazie, des zarten Gemüths und feinen Humors, die er dort schon entfaltete, sehen wir ihn hier auch wiederholt von tieferer, energischer Empfindung durchdrungen, wie sie nur ein tieferer Einblick in das Wesen der Welt erzeugen mag. Freilich werden sich auch überall in Kunst und Leben echte Anmuth und echter Humor selten finden, ohne daß ihnen nicht auch echte Kraft und reiner Ernst zur Seite stünden, welche allgemeine Wahrnehmung sich denn in diesem besonderen Falle wieder bestätigt zeigt.

Das eine dieser beiden Hefte (op. 4 für eine Sopran- oder Tenorstimme) reproduzirt ausschließlich Heine'sche Gedichte. Jeder dieser Gesänge hat seine besonderen Vorzüge, fast alle aber zeichnen sie sich durch geistvolle, lebendige Konzeption, durch leicht und von innen herausfließende, rein empfundene Melodien aus, welche von einer kunstvollen und doch einfachen, überall einem natürlichen Zuge folgenden Begleitung durchkreuzt und getragen werden. Am wenigsten behagt uns Nr. 4, das bekannte „Leise zieht durch mein Gemüth liebliches Geläute“. Erstlich ist dieses Gedicht bereits, wie bekannt, durch eine musikalische Weise verherrlicht, welche man nicht so leicht vergißt, dann hat der Komponist die übersüße Zierlichkeit des Gedichtes durch kleinliche Züge, wie:



*)

und:



noch übersüßt.

Besonders schön ist dem Komponisten das vorhergehende, ebenfalls sehr bekannte und auch ein wenig übersüße „Sterne mit den goldenen Füßchen“ gelungen, insbesondere die zweite Strophe; die Begleitung der dritten Strophe nimmt sich auf den ersten Blick ein wenig trivial aus, doch steht sie hier an der rechten Stelle und die ausklingende Figur am Schluße des vierten und des sechsten Taktes macht einen hübschen Effekt. In liebenswürdigster Anmuth gleitet die Romanze, welche das Heft eröffnet, dahin. Vielleicht wäre die etwas kleinliche Baßfigur im letzten Takte besser durch eine einfachere ersetzt worden. In der „Rheinfahrt“ möchten wir besonders die poetisch empfundenen Strophenschlüsse hervorheben. Sehr werthvoll ist auch Nr. 6 „Der Traum“ durch Stimmung, Bau, Melodieführung und insbesondere durch einige sehr überraschende und doch völlig ungekünstelte harmonische Wendungen.

Wir hatten von dem Liederhefte, mit welchem sich die deutschen Sopran- und Tenorstimmen befreunden mögen, genug des Rühmlichen zu melden, und doch möchten wir dem zweiten, den deutschen Baßstimmen zu Lieb und Ehre gesungenen, welche sich ohnedieß über Mangel an Nahrung zu beklagen pflegen, noch den Vorzug geben. In diesem Hefte finden wir so viele Dichter vertreten, wie dasselbe Gesänge zählt, und diese Dichter heißen: Scheffel, Heine, Goethe, Rückert, Opitz und Moore. Mit gutem Humor ist Scheffel's „Gruß an Heidelberg“ komponirt. Besonders die hornartig auf- und niedersteigende Begleitungsfigur ist, zumal in der Gegenbewegung (Takt 11 vor dem Schluß), ein vortrefflicher Zug.

Goethe's „Italienisches Lied“ (eine scherzhafte Hymne an Kupido) ist mit jener kanzonettenartigen Leichtigkeit gesungen, welche der Ton des Gedichtes fordert. Die schalkhaften Strophenschlüsse drückt der Komponist sehr glücklich so aus:



Abgesehen von dieser Stelle klingt sonst die ganze Begleitung recht wie Harfen- und Guitarre-Geklimper.

Auch den frischen, derben Humor, mit welchem ein Trinklied von Opitz:

> Ich empfinde fast ein Grauen,
> Daß ich, Plato, für und für
> Bin gesessen über Dir,

komponirt ist, können wir rühmen. Aber das Beste darin ist der feine ironische Refrain:



Sehr sinnig und ausdrucksvoll ist die Komposition eines Gedichtes von Moore: „Rückblick“, eben so poetisch, wie rein musikalisch tief und schön empfunden.

*) Auch daß dieselbe Wendung schon im ersten Liede vorkömmt (am Schluße der zweiten Strophe):



fällt nicht ganz angenehm auf.

Aber die Krone möchten wir unter allen diesen Gesängen, sowohl der in Rede stehenden, als der vorher besprochenen, Nr. 5 dieses Heftes: „An den Sturmwind" von Rückert zuerkennen. Dieser Gesang, welchen in seiner ernsten, fast wilden Energie Solche, die nicht wissen, wie die Dinge im menschlichen Geist und Gemüth zusammenhängen, dem Komponisten der Quikborn-Lieder kaum zutrauen würden, ist ein wahres Meisterstück. Schubert könnte ihn komponirt haben, und das will etwas heißen. Wir zitiren nur die Musik der ersten zwei Verse:





u. s. w. Auch der Dominant-Akkord, mit welchem der Komponist schließt, steht hier sehr sinngemäß ganz an der rechten Stelle, denn es ist eben doch eine Frage: „Fühl' ich den Gott in der pochenden Brust?"

Diese Gesänge fordern denn freilich auch Sänger, welche mancherlei Gaben besitzen müßten, die auch nicht allzu häufig zu finden sind. Möchten sie solche finden und dadurch dem Komponisten die ihm gebührende Gerechtigkeit zu Theil werden.

Korrespondenz-Nachrichten.

♪ **Berlin.** („Pietra". Gastspiele. Novitäten.) Mosenthal's „Pietra" ward zum ersten Male am 1. Oktober im k. Theater gegeben; der Verfasser ist zu dieser Vorstellung hergekommen; Weiteres später. In der Oper gastirte Hr. Gunz als Ottavio („Don Juan") und Arnold („Tell") und war der Gesammteindruck seiner Leistungen ein überaus glücklicher, der rühmlich durch die herrliche Klangfarbe eines lyrischen Tenors, wie durch den tiefempfundenen, herzgewinnenden Gesang des Gastes errungen ward. Die Arie „Ein Band der Freundschaft" war Hr. Gunz durch rauschenden Beifall gezwungen, noch einmal zu wiederholen, was hier wohl noch nicht vorgekommen sein mochte. Leider mußte Hr. Gunz sein Gastspiel schnell abbrechen, da ihm während der Vorstellung des „Tell" der Befehl zuging, nach Hannover zu einer daselbst angesetzten Probe sofort zurückzukehren. Frl. Santer führte zum ersten Male Mozart's „Donna Anna" mit sichtlichem Eifer aus; Fortschritte sind nicht zu verkennen. — In der Wilhelmstadt kamen zwei Novitäten, „David Kraul" und „Schulze's Rückkehr aus Schleswig" zur Aufführung. Ersteres, ein vieraktiges Charakterbild, nahm am ersten Abend einen leidlichen Verlauf. Das Stück ist nach einer Mühlbach'schen Novelle: „Häringsfänger und Edelmann" zugerichtet, und, irren wir nicht, schon vor einigen Jahren beim k. Theater eingereicht gewesen. Die Mache ist an einigen Stellen knalleffektartig, doch wenn wir im Gange des Charakterbildes erkennen müssen, daß das Motiv des Lebensüberdrußes des „herzensgut" angelegten Helden Kraul (Hr. Siegrist) aus der Kümmelflasche geschöpft ist, so wird uns am Ende dieser Kraul — ein Gräul, trotzdem Fr. Mundt-Müller-Mühlbach es in den Zeitungen ungnädig vermerkt, daß man ihren Namen auf dem Theaterzettel so unhöflich war zu vergessen. Trostlose Reklame! — „Schulze's Rückkehr" ward munter gespielt und ebenso aufgenommen. Neu: „Salon und Cirkus". — Die in Meysel's Theater nach der französischen Feerie „Pillules du diable" bearbeiteten „Teufelspillen" bilden eine unterhaltende Augenweide, die Maschinist und Tanzmeister ausgedüftelt haben, um die Kinderwelt die besonders die Plätze füllt, glücklich zu machen. — Die Viktoria wird nun auch denselben Stoff, von Dohm übersetzt, bringen. — Bei Callenbach neu: „Ein alter Korporal". — Zum Geburtstage der Königin (30. September) brachten die meisten Berliner Bühnen Festouvertüren und Prologe; die löbliche Sitte: Novitäten in Oper und Schauspiel bei dergleichen festlichen Veranlassungen zu geben, scheint ausgemerzt zu sein. Im k. Opernhaus und im k. Schauspiel ward ein und derselbe Prolog von ein und derselben Person (Hr. Karlowa), gesprochen.

O. P. **Leipzig.** (Die Oper.) Seit der Wiedereröffnung unseres Theaters am 1. September sind die Opern: „Jüdin", „Martha", „Nachtlager", „Freischütz" und „Robert der Teufel" in Scene gegangen. Wenn wir hier nur flüchtig die bisherigen Leistungen skizziren, so behalten wir uns eine eingehendere Charakteristik vor, welche erst dann gegeben werden kann, wenn alle Solisten ihr Probestück abgelegt haben. Von den Damen erwähnen wir zuerst Fr. Palm-Spatzer als Recha, deren Tüchtigkeit in Gesangstechnik, Vortrag und Spiel noch immer achtungswerth ist, obgleich die Jahre auf den frischen Klang der Stimme nicht ohne Einwirkung geblieben sind. Ebenso genügte so ziemlich als Koloratursängerin Frl. Kropp, welche als Isabella in „Robert" eine recht schätzenswerthe Virtuosität an den Tag legte, wenn auch die Töne der tieferen Stimmlage sehr geringe Klangfülle und die Töne des höchsten Stimmregisters vom zweigestrichenen g bis zum dreigestrichenen d einige Schärfe ähnlich dem Klange einer Oboe, vernehmen lassen. Fr. Thelen (Agathe im „Freischütz") ist noch nicht ganz frei von Anfängerschaft; es bleiben häufig noch reine Intonation, Kehlenfertigkeit

und lebendiges Spiel zu wünschen übrig, wir hoffen aber von der jungen Frau mit einnehmender Persönlichkeit eine weitere Entwicklung ihrer beachtenswerthen Anlagen. Frl. Karg, schon früher Mitglied unserer Bühne, brachte als Aennchen im „Freischütz" ihre bekannte Bühnenroutine und den frischen Klang ihrer Stimme zur Geltung; sowohl die Persönlichkeit, als auch die unzureichende musikalisch-künstlerische Bildung dürften aber dieser Dame ausschließlich den Platz in der feineren Posse anweisen, in welcher dieselbe in der That Ausgezeichnetes leistet. — Als tüchtige dramatische Sängerin lernten wir Fr. Sicora-Pelli (Alice in „Robert") kennen. Die Intonation ist durchweg rein, der Vortrag edel und die Stimme hinreichend stark. Die Gesangsbildung zeigt sich zwar nicht sehr entwickelt, die Stimme an sich aber ist kräftig und eignet sich in unserem nicht gar großen Theater ganz trefflich zu heroischen Partien. Der Heldentenor Hr. Grimminger mit dem wirklich erschrecklichen Tremolo und der dünnstimmige lyrische Tenor Hr. Henrion genügen ganz und gar nicht: sie dürften besser durch Andere zu ersetzen sein. Als ein Ersatzmann könnte vielleicht Hr. Konewka empfohlen werden, der uns in der kleinen Partie des Raimbaut im „Robert" trefflich zusagte. Der Bassist Hr. Hertzsch (Kaspar und Bertram) besitzt eine durchaus schöne Stimme, die aber noch besserer Schule bedarf. Auch sind Vortrag und Spiel noch steif und hölzern, welche Uebelstände der junge hübsche Mann gewiß durch ernste Studien beseitigen kann. Auch Hr. Birlinger (Eremit im „Freischütz") besitzt ein köstliches Organ, welches die Anfängerschaft noch nicht recht zur Geltung kommen läßt. Der mit schöner Persönlichkeit ausgestattete Baritonist Hr. Thelen zeigt sich im „Nachtlager" von nicht unvortheilhafter Seite. Die Stimme, einige Gaumentöne und mäßiges Tremoliren abgerechnet, wirkt durch angenehme Klangfülle, während Vortrag und Spiel noch Manches zu wünschen übrig lassen. In Hrn. Kapellmeister Gustav Schmidt hat Leipzig eine vorzügliche Kraft erhalten. Das Orchester spielt unter seiner gewissenhaften, strengen und dabei liebenswürdigen Leitung ganz vorzüglich, wie wir es früher im Theater nie gewöhnt waren. Ebenso sind die Chöre mit ihrem Zuwachs jüngerer Kräfte vom Chordirektor Friedrich immer sehr sorgsam geschult, wie überhaupt das ganze Ensemble der Oper fleißige Vorbereitung erkennen läßt. Die Ausstattung war ebenfalls bisher stets glänzend und so glauben wir denn hoffen zu dürfen, daß in Bezug auf die Oper unser Theater unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Witte einer schöneren Zukunft, als bisher entgegengeht. Am 27. September wurde „Don Juan" gegeben, Don Juan: Hr Thelen, Donna Anna: Fr. Palm-Spatzer, Elvira: Fr. Sicora-Pelli (war schlecht disponirt und konnte auch technisch der Partie nicht gerecht werden). Ottavio: Hr. Kronewka, Gouverneur: Hr. Hirsch, Leporello: Hr. Hertzsch (war sehr gut), Zerline: Frl. Karg (recht hübsch) Masetto: Hr. Gill. Am 29.: „Robert der Teufel". In Vorbereitung sind: „Der Troubadour", „Fidelio" und „Figaros Hochzeit".

F. **Prag.** (Mosenthal's „Pietra", M. Meyr's „Herzog Albrecht". Personalien.) Nach langer Pause brachte das Schauspiel wieder eine Novität: Mosenthal's fünfaktige Tragödie „Pietra", welche am 24. September mit bedeutendem Erfolge gegeben wurde. Der Dichter bekundet darin einen bemerkenswerthen Fortschritt in mehrfacher Beziehung: er wandte sich einem Stoffe von allgemein menschlichem Interesse zu, er vermied meistens die ihm sonst eigene Vorliebe für rhetorischen Schwung und befliß sich einer kräftigen, lebensvollen Diktion, endlich bemühte er sich, einen naturgemäßen Verlauf der Handlung festzuhalten. Gleichwohl ist auch in der „Pietra" Manches, was den vielen Vorzügen Eintrag thut: noch immer huldigt der Dichter zu sehr dem Effekte und konzentrirt seine ganze Kraft auf Aktschlüße und einzelne Situationen, ferner sind die beiden Hauptfiguren, Pietra und Manfred, mit solch' ausschließlicher Vorliebe behandelt, daß alle anderen Gestalten darunter leiden müssen, die Uebergänge der Leidenschaften sind nicht überall genügend motivirt, wie Pietra's plötzlicher Haß, da sie den geliebten Manfred für einen Verräther hält; endlich fällt der fünfte Akt an Wirksamkeit gegen die übrigen ab. Mosenthal hat übrigens in den Liebesscenen, welche an Feuer des Ausdrucks und hinreißender Gewalt mit dem Besten in dieser Art wetteifern, den naheliegenden Vergleich mit „Romeo und Julie" glücklich vermieden. Das Stück machte bis zum letzten Akte eine große Wirkung, der Dichter, den man anwesend glaubte, wurde stürmisch gerufen und die Darsteller, die mit lebhaftem Eifer spielten, erhielten vielen Beifall. Die Titelrolle gab Frl. Porth, welche nach ihren gelungenen Debüts in der „Jungfrau von Orleans", „Schule des Lebens" und „Nur eine Seele", engagirt wurde; sie besitzt für das tragische Fach geeignete Mittel, namentlich ein klangvolles Organ, entwickelt viel Verständniß, doch ist ihre Deklamation oft überstürzt und die Modulation der Töne nicht immer vermittelt. Vor Frl. Keßler, welche in resignirten Rollen am Platze ist, hat Frl. Porth den entschiedenen tragischen Aufschwung voraus. Rollen wie Pietra sind für sie besonders passend, und sie verwandte darauf alle ihr zu Gebote stehenden Mittel. Auch Hr. Sauer spielte die passivere Rolle des Manfred mit allem Feuer der Leidenschaft und wußte den vielen rasch wechselnden Situationen überall gerecht zu werden. Ihnen schlossen sich H. Kühns, der den Grafen Tiso von Campalri ganz im Charakter des edlen racheerfüllten Greises gab, und Hr. Hallenstein (Alberich) würdig an. Das Ensemble war musterhaft. Ebenso tüchtig wurde am 2. d. M. Melchior Meyr's neu einstudirtes Trauerspiel „Herzog Albrecht" gegeben, ein Stück, welches zu den besseren Bearbeitungen der „Agnes Bernauer" gehört und mit vielem Rechte der Vergessenheit entrissen wird. Hr. Hallenstein bot in der Titelrolle eine wahrhaft ergreifende Leistung, Frl. Keßler hielt den Charakter milder Weiblichkeit fest und betonte auch richtig das heroische Aufflammen in der Gerichtsscene. — Gegenüber dieser guten Pflege des ernsten Drama's kann sich das Lustspiel bei dem Mangel einer Anstandsdame noch nicht frei entwickeln; ob Frl. Porth auch diesen Platz ausfüllen wird, steht noch dahin. — In der Oper ist das Gastspiel des Hrn. Naudin zu nennen, der vom 3. bis zum 21. September acht Mal auftrat Auch diesmal bekundete Hr. Naudin seinen Hauptvorzug, durch den er den Mangel an großen Stimm-Mitteln verdeckt, nämlich die in's Feinste ausgebildete Gesangskunst, besonders wirkt er durch sein Piano, welches bei aller Zartheit in allen Räumen hörbar ist.

Kleine Chronik.

Aus Lemberg kommt nur selten eine in künstlerischer Beziehung nennenswerthe Kunde, die politischen und sozialen Verhältnisse Polens sind dem Aufblühen der Künste natürlich nichts weniger als förderlich. Um so mehr Beachtung verdient jedes Merkzeichen einer solchen Regung. Darunter rechnen wir die seit drei Jahren am höheren Gymnasium zu Lemberg unter der Leitung des Hrn. Felix Szumlański bestehenden Gesangsübungen. Bei Beginn jedes Schuljahres werden zwei Gesangs-Abtheilungen gebildet: die eine aus den neu eintretenden, die andere aus den vorigjährigen Schülern gebildet. Der Unterricht umfaßt die Elementarregeln der musikalischen Theorie und die eigentlichen Gesangsübungen, bei welchen Hr. Szumlański, selbst ein geübter Sänger, hauptsächlich darauf bedacht ist, daß die Stimmen der Knaben gehörig ausgeglichen werden, daß sie sich an sichere Intonation, und an das vom Blatt-Lesen gewöhnen. Nachdem die Anfangsgründe überwunden und der betreffende Schüler sich im zwei- und mehrstimmigen Gesange geübt zeigt, wird er in den Chor eingetheilt und hier namentlich darauf gesehen, daß die jungen Stimmen nicht angestrengt werden. Dreimal der Woche finden Gesammtübungen statt, an Sonn- und Feiertagen werden Chöre in der Kirche gesungen, wobei hauptsächlich polnische Kompositionen (z. Th. altpolnische Kirchengesänge), ferner auch Werke von deutschen, italienischen und französischen Tonsetzern zur Aufführung kommen. Diese Pflege des Chorgesanges kann für die Jugend von großem Werthe sein und hat auch bereits die besten Früchte getragen.

Die Schauspielerin Fr. Gustavi, seit Kurzem erst der Bühne angehörig, ist in Linz 28 Jahre alt, gestorben. Unser Grazer Korrespondent hat seinerzeit über ihre dortigen Leistungen anerkennend berichtet.

In **Altona** ward das Stadttheater am 2. Oktober mit einem Prolog von A. Hahn, einer Novität „Ein alter Dienstbote“ von eben demselben, verschiedenen Tanzbeigaben u. s. w. eröffnet.

In **Chemnitz** Saison-Eröffnung am 2. Oktober mit „Graf Essex“ und Prolog von E. Kneschke. Erste Oper: „Die Jüdin“.

In **Crefeld** Saison-Eröffnung am 16. v. M. mit Prolog von Kirdorf und „Maria Stuart“, Fr. Stolte in der Titelrolle. Am 18. als Novität: „Ein Mädchen vom Ballet“ von Germamer.

In **Danzig** Saison-Eröffnung am 1. Oktober mit „Donna Diana“.

In **Halle** hat die Wintersaison, unter Direktor Bönike und Regisseur Würst, am 25. September mit Bauernfeld's „Bürgerlich und Romantisch“ und einem Prologe von Lindau begonnen. Der Unternehmer zahlt 1100 Thlr. Pacht für das auf Aktien erbaute Theater.

In **Nürnberg** Saison-Eröffnung am 2. Oktober mit den „Hugenotten“. Hr. Th. Formes Raoul a. G.

In **Riga** hat die Opernsaison mit „Tannhäuser“ begonnen.

In **Stettin** haben die Vorstellungen des Schauspiels mit „Kabale und Liebe“, der Oper mit der „Jüdin“ begonnen.

In **Wismar** hat die Rostocker Schauspielgesellschaft unter Direktor Hühnerfürst ihre Vorstellungen mit Laube's „Karlsschülern“ begonnen.

In **Würzburg** war Gounod's „Faust“ die Eröffnungsoper.

Das Karlsruher Hoftheater wird im Laufe der nächsten Monate folgende interessante Novitäten zur Aufführung bringen: „Die Nibelungen“ von Hebbel, „Ein Verlorner“ von A. Leutburg, „Pietra“ von Mosenthal, „Brutus und Collatinus“ von Lindner, „Ein Held der Reklame“ von Rosen, „Mit der Feder“ von Schlesinger, „Die Verbündeten“ („Unsere Alliirten“), in neuer Bearbeitung.

Von Hrn. Vize-Hofkapellmeister Herbeck ist in Braunschweig im ersten Konzert des Hofopern-Orchesters eine Symphonie unter seiner persönlichen Leitung aufgeführt worden und soll glänzende Aufnahme gefunden haben.

Von George Sand und Paul Meurice ist in Paris im Vaudeville-Theater ein neues Stück „Le Drac“, phantastisches Drama in drei Akten mit einem Prologe, zur ersten Aufführung gekommen.

Die italienische Oper in Paris wurde am 1. Oktober eröffnet, jedoch nicht, wie bestimmt war, mit der „Nachtwandlerin“, sondern mit „Rigoletto“, weil Frl. Patti, welche in der ersten Oper singen sollte, plötzlich heiser geworden war; dafür sang die Lagrange.

Lokales.

Die Meyerbeer-Feier ist nun endlich am 5. d. M. vom Stapel gelaufen, unter großem Zulauf und allen Zeichen eines glänzenden äußeren Erfolges. Wir kommen auf die Vorstellung, welche übrigens in Bälde in derselben Besetzung, nur mit einem anderen Raoul, wiederholt werden soll, eingehend zurück.

Als nächste Novitäten im Burgtheater werden, nach vorläufiger Zurücklegung von „Montjoye“ und Weilen's „Edda“, — nunmehr Paul Heyse's „Hans Lange“ und Melchior Meyr's „Herzog Albrecht“ einstudirt. Im letztgenannten Stück haben Frl. Wolter, Hr. Wagner und Hr. Franz die Hauptrollen, in dem von Heyse Frl. Kratz und Hr. Baumeister.

Karl Krottenthaler, ein tüchtiger, in Wien sehr bekannter Musiker, ist am 3. d. M. gestorben. Er war während nahezu drei Dezennien Orchesterdirektor im alten Leopoldstädter- und jetzigen Carltheater. Eine ganze Reihe von Theaterdirektoren sind gekommen und gegangen, — Krottenthaler ist an seinem Pulte geblieben und hat sich daselbst stets durch Eifer, Aufmerksamkeit, Pünktlichkeit und Ausdauer hervorgethan. Er wirkte auch bei größeren Konzertaufführungen im verstärkten Opernorchester mit und betheiligte sich als zweiter Orchesterdirektor und Hauptstütze an dem von Herbeck neu zusammengestellten Konzert-Orchester. Krottenthaler war auch als Solospieler und als Komponist thätig.

Berichtigung: In Nr. 40, S. 634, Sp. 1 muß der letzte Ton im zweiten Notenbeispiel Es sein, nicht Fes.

Briefkasten der Redaktion. 1 — 7 Oktober: O. P in Leipzig, P. in Dresden, ♂ in Berlin, F in Prag: Benützt — A. v. W in Breslau, H—l und Ed K. hier: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 42. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 15. Oktober. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Aus der musikalischen Fastenzeit.

Ed. K. — Man kennt das geistreiche Paradoxon, womit einst Jemand seinen Brief einleitete: „Weil ich keine Zeit habe, einen kurzen Brief zu schreiben, so schreibe ich Ihnen einen langen Brief". In ähnlicher Weise könnten wir heute mit einer kleinen Variante diesen Aufsatz beginnen. Da wir in der **saison morte** keinen Stoff haben, so zeichnen wir ein Bild aus der musikalischen Fastenzeit, wie man die **saison morte** billig nennen sollte. Diese bietet nun freilich nichts; aber wir werden uns nach Art der Feuilletonisten einzurichten suchen. Ein solcher muß aber nicht nur wie jeder andere Sterbliche überhaupt nach Gottähnlichkeit trachten, sondern er muß diese noch vorzugsweise darin suchen, ein Werk zur Noth auch aus Nichts erstehen zu lassen. Auch in seinem Wörterbuche darf das Wort „Unmöglichkeit" nicht vorkommen.

Heine theilt in seiner „Romantischen Schule" alle Menschen in drei Klassen ein: in solche, die die Violine gar nicht spielen, in solche, die sie schlecht spielen, und in solche, die sie gut spielen. Im Redoutensaale, wo wir die Symphonien Beethoven's und Mozart's unter Herbeck's künstlerisch-energischer Leitung zu hören gewohnt sind, vernahmen wir aber in jüngster Zeit bei Gelegenheit der hier tagenden Architekten und Ingenieure die witzigen und geistreichen Bemerkungen des Professor Karmarsch über Einigung von Maß und Gewicht in Deutschland. Im Musikvereinssaale, wo Hellmesberger's Violinbogen unumschränkt waltet, hatten wir höchstens Gelegenheit, den Prüfungen der Konservatoriums-Zöglinge beizuwohnen. Laub, der neue Bürger in der Wiener Musikwelt, der Kammervirtuos der beiden deutschen Großmächte, genießt jetzt vielleicht der Ruhe und Erholung in seinem ländlich-idyllischen Aufenthalte in Wolowic bei Kralup in Böhmen *). Mit denjenigen Menschen also, die gut spielen, haben wir es heute nicht zu thun, wir werden uns vielmehr mit den andern zwei Klassen beschäftigen, und um aufrichtig zu sein, wollen wir sogleich bemerken, daß uns unter diesen beiden die der ersten Klasse Angehörigen als die weitaus Ehrwürdigeren erscheinen. Hier haben wir eine gründliche Ausnahme von der breit getretenen Regel, daß die goldene Mittelstraße immer die beste sei; hier bewährt sich im Gegentheile mehr als irgendwo der Spruch: „Aut Caesar, aut nihil"; denn die Mittelstraße nennt man hier Mittelmäßigkeit, und diese zählt überall mehr als in der Kunst. Entweder führe den Bogen wie ein Meister, oder lasse die Geige in Gottes Namen ruhen!

Leider kann man sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß in volkreichen Städten namentlich die Menschen der zweiten Klasse, das sind diejenigen, die schlecht spielen, häufig angetroffen werden; und daß diese eine wirkliche Stadtplage sind, wird jeder Leser wohl genugsam selbst erfahren haben. Es hieße Frösche in den Stadtpark tragen, wollten wir diese allgemein bekannte Thatsache durch Beispiele erhärten. Rudolf Gottschall hat das Thema in einem Gedichte in komischer Weise behandelt. Was wir beabsichtigen, ist etwas Anderes: wir wollen die Ursachen dieser Erscheinung auffinden. Als solche ergeben sich uns vor-

*) Ist inzwischen bereits hier angekommen. A. d. R.

nehmlich zwei: das Klavier und die Reklame. Der Leser lächelt vielleicht über die etwas barocke Zusammenstellung; es ist aber nicht anders. Das Klavier ist die Quelle der Verflachung und die Reklame ist der Grund der Halbheit und des mittelmäßigsten Dilettantismus. Die Zeit, in der man sich der Musik bloß aus innerem Berufe und unbezwingbarer Neigung gewidmet, sie ist dahin geschwunden mit der Verallgemeinerung des Klaviers. Wenn der junge d'Alayrac, dem seine Vorliebe für Musik von dem strengen Vater übel vermerkt wurde, des Nachts, während Alles im väterlichen Hause schlief, sein Bett verließ, mit seiner Geige durch's Fenster auf's Dach klettern mußte, um da so entzückend zu spielen, daß die Nonnen des benachbarten Klosters den Tönen nicht widerstehen konnten und, von dem mächtigen Eindruck überwältigt, zu tanzen begannen, — oder wenn Berlioz, vom Vater für die medizinische Laufbahn bestimmt, in den Hörsälen der Anatomie, anstatt Vorlesungen über den Bau des menschlichen Körpers zu hören, über phantastische Tongebilde träumerisch sinnt und das schneidige Messer mit der weichen Flöte — seinem Lieblingsinstrumente — vertauscht: da und in ähnlichen Fällen kann man freilich von innerer Nöthigung sprechen, welche zwingt, in den Tempel der Kunst einzutreten. Heute aber muß fast jedes Kind ohne Rücksicht auf Talent musikalisch dressirt werden; die Aeltern sind in der Regel so weise, dies ausdrücklich zu verlangen. Das Stück Möbel, welches man als Schmuck des Zimmers angeschafft, stünde ja sonst ganz unbenutzt da, und was hat es weiter für Schwierigkeit! Braucht man doch nur auf die Tasten zu drücken, und wo man drückt, da tönt es. Freilich ist selbst dies nicht immer der Fall. Ein Klavierlehrer erzählte mir, er wurde zu einer Familie geladen, den Kindern Unterricht zu ertheilen. Prüfend läßt er die Hände über die Tasten gleiten und findet, daß das Klavier sich in einem Zustande befindet, wie dasjenige, auf welchem Beethoven sich ergötzte, nachdem er das Gehör verloren. „Viele Tasten sind ja taub!" sagte der Lehrer. — „Das thut nichts, das Klavier braucht ja nicht zu hören!" — „Taub, meine Gnädige, heißt hier so viel wie stumm; die Tasten sprechen nicht an". „So?" versetzte die kluge, verständige Hausfrau, „es werden doch nicht alle Tasten taub sein, unterrichten Sie inzwischen auf den Tasten, die nicht taub sind".

O, daß doch alle Tasten dieser Klavier spielenden Jünglinge und Mädchen mit der dicksten Taubheit geschlagen wären, wir lebten hier in Wien, abgesehen vom Staub und noch manchen andern Kleinigkeiten, die aber in das Haus vor's Schottenthor gehören, in einem wahren Paradiese. Träume dich, musikgeplagter Leser, einen Augenblick hinein in die Wonne, du gehest an einem schönen Septembermorgen durch die Straße und kein aus offenem Fenster dringendes Klaviergeklimper störe dich in deinen ernsten oder heiteren Betrachtungen, kein verunstalteter Mozart und kein malträtirter Beethoven brauchte dich an das strengschöne Gebot der Bibel zu erinnern: „Du sollst den Namen Gottes nicht eitel nennen". Ach die Götter Mozart und Beethoven werden gar oft eitel genannt, und die Ursache hievon ist das Klavier.

Dieses Instrument ist durch seine fest begränzte Scala von halben Tönen, durch die Unmöglichkeit der enharmonischen Verschiedenheiten und der zwischen zwei Halbtönen liegenden Nüancen, durch den Bau der Klaviatur, der äußerste Gegensatz zur Violine und wie eigens dazu geschaffen, die Halbheit und Flachheit zu fördern. Eine offene Klaviatur scheint etwas Magisch-Anziehendes zu haben; wenige Menschen können dem Drange widerstehen, die Finger auf die Tasten zu legen und siehe da — o Wunder — es tönt. Nicht wie bei der Violine, wo der ungeschickte Bogenführer für seinen täppischen Versuch sogleich durch ein, seinem eigenen Ohre unangenehmes Kratzen des Bogens gestraft wird; es tönt wirklich, es ist ein ganzer voller Ton, und daher ist das Klavier so einladend, während die Violine manchen Schüler schon nach den ersten Lektionen derart abschreckt, daß er in seinem Leben keinen Bogen mehr zu berühren schwört. Freilich ist dieser Unterschied der beiden Instrumente nur für den Anfänger vorhanden, auf der Höhe der wahren Kunstvollendung existirt dieser Unterschied nicht. Die Kunst des Anschlags offenbart erst das Geheimniß, und ob ein Franz Lißt den festbegränzten Tasten süßesten Wohllaut entlockt, oder ein Nicolo Paganini den Zauberbogen führt, hier verschwindet jeder Unterschied des Darstellungsmittels, man erhält einen Einblick in das geheime Walten des Gemüthes. Aber wir sprechen ja eben nicht von den Heroen, nicht von den Meistern, sondern von den Anfängern, und hier macht sich der Unterschied der beiden Instrumente in bedenklicher Weise klar. Der Anfänger, der von einer Kunst des Anschlags noch gar keine Ahnung hat, traut sich's unbedingt zu, ein Meister zu werden, denn er hat dasselbe abgegränzte Material

zur Verfügung, wie der größte Künstler. Erst spät nach jahrelangen mühseligen Studien fängt er an zu begreifen, daß die vierundzwanzig Buchstaben des Alphabets wohl auch Jedermann zu Gebote stehen, daß sie zur Komposition eines Speisezettels ebenso gut verwendet werden, als zur Produktion von Kunstgebilden, und daß doch in der Welt verteufelt wenig Shakespeare's, wohl aber Kellner legionenweise herumlaufen. Das Klavier ist so gebaut, daß es selbst jedem Kinde auf die Frage Antwort gibt. Diese Antwort aber, die das Klavier gibt, der demselben entlockte Ton, hat nur für den wahren Meister eine Bedeutung; dem auf halbem Wege stehen Gebliebenen sagt sie eigentlich nichts; denn „die Frage bedingt die Antwort". Das treffende Epigramm von Friedrich Hebbel paßt ganz hieher:

„Was dir der Genius sagt, der eigene oder der fremde?
Was nur der Genius weiß, fragst du gemein, ist er stumm!"

Das Klavier ist unter den Instrumenten, was die Poesie, namentlich aber die lyrische, unter den Künsten. Es gibt in keiner Kunst so viel Dilettanten, wie in der Dichtkunst. Weil das Medium derselben kein anderes ist, als dasjenige, dessen wir uns Alle tagtäglich im gewöhnlichen Verkehre bedienen, nämlich unsere Sprache, so glaubt jeder Halbgebildete in dieser Sprache, „die für ihn dichtet und denkt", seine Privatgefühle ausdrücken zu müssen. Es darf Niemand überraschen, wenn in einer Gesellschaft, wie sie der ästhetische Thee zusammenzubringen pflegt, von zehn Personen, die er für ganz harmlos gehalten, wenigstens neun des Verbrechens geheimer Poeterei angeklagt und als Dichterlinge entlarvt werden. Es ist so einladend seine „Innigkeit" — wie Hegel sagen würde — zu Papier zu bringen, daß nur Wenige standhaft genug sind, die Einladung der vermeintlichen Muse auszuschlagen, und den poetischen Kitzel zu verschmerzen. Bildhauer- und Maler-Dilettanten wird man verhältnißmäßig weniger finden; denn die Bewältigung der Technik, die Ueberwindung der materiellen Schwierigkeiten, welche der Marmor und die Leinwand, der Meißel wie der Pinsel fordern, ist nicht so ganz mühelos, als das Beschmieren des Papiers und die Führung der Feder, welche beide bekanntlich sehr geduldig sind.

Gar Mancher verzichtet lieber gleich von vornherein auf die Aussicht, sich durch den Pinsel den Ruhm eines zweiten Rafael zu erwerben, wenn ihm rechtzeitig genug der wenig tröstliche, aber logisch unabweisbare Gedanke durch das Hirn fährt, er könnte sich wohl dereinst selbst als Pinsel entpuppen. Diejenigen Sünder unter den armen Menschenkindern, welche verstockt genug sind, sich durch eine solche Logik nicht von der Schwelle des Musentempels vertreiben zu lassen, müssen ihren sträflichen Leichtsinn und ihre hartgesottene Unverbesserlichkeit oft schwer büßen. Es fallen uns im Momente nur zwei solcher Geschöpfe ein, ein Sünder und eine Sünderin. Ersteren trieb die noble Passion so weit, nach Rom zu gehen. Natürlich, ist doch Cornelius, Thorwaldsen, kurz jeder bedeutende Künstler dahin gepilgert an die Stätte der echten Kunst. Von Rom zurückgekehrt, besuchte er einen Maskenball und erhielt von einem reizenden Domino ein liebenswürdiges Zettelchen. Doch es war ein Danaergeschenk, denn es enthielt nichts als Bosheit. Die ironische Devise lautete:

Ein Maler ging nach Rom, den Pinsel dort zu üben,
Der Pinsel kam zurück, die Kunst ist dort geblieben.

Die Sünderin, von der wir sprachen, hatte keine so weitreichenden Plane. Aber selbst für ein kleines Vergehen folgte ihr einmal die rächende Nemesis auf dem Fuße nach. Sie ließ sich herbei, für ein Haustheater die nöthigen Dekorationen anzufertigen. Einem jungen Manne, welcher in der bevorstehenden Aufführung den Cothurnus besteigen sollte, wurden in Gegenwart der Malerin die farbigen Dekorationen von der entzückten Hausfrau vorgezeigt, mit der natürlichen Frage, wie sie ihm gefielen? „Das ist eine schöne Patzerei!" antwortete der harmlose Jüngling. — „Aber mein Herr", stotterte die verwirrte und verlegene Hausfrau, „sie sind ja von diesem Fräulein!" Der junge Mann besaß freilich Geistesgegenwart genug, der liebenswürdigen Sünderin jetzt offen zu bekennen, daß er von der Malerei eigentlich gar nichts verstehe; aber er konnte doch das früher gesprochene Wort nicht ungesprochen machen, und die Strafe war erfolgt.

Aehnlich rächt sich die Muse der Tonkunst an denjenigen, welche mit Streich- oder Blasinstrumenten ihren Muthwillen treiben. Dem Sünder, der sich an einer Violine, Viola, an einem Fagott oder Horn vergreift, folgt nicht selten der Fluch der Lächerlichkeit, und die oben zitirte Eintheilung von Heine ist ja nichts Anderes, als die geistreich geübte Vergeltung für ein Attentat, auf die Majestät der Königin der Instrumente begangen. Wie die Usurpatoren auf dem Kunstgebiet überhaupt sich dem Reiche, wo Meißel oder Pinsel die Herrschaft führen, nur mit einer ge-

wissen Scheu zu nähern wagen, so respektiren die Musikmissethäter den Thron, wo der Violinbogen das Scepter vorstellt; wie jene aber ohne Scheu und Scham, ohne Gewissensangst und Gewissensbisse sich der Waffe bedienen, mit denen Sophokles, Shakespeare, Cervantes und Goethe ihre entscheidenden Schlachten geschlagen, so tragen auch diese kein Bedenken, auf das preußisch-gefärbte Hackbrett unbarmherzig loszuschlagen, als wär es von der gütigen Vorsehung gar nicht dazu gemacht, die Herzen zu entzücken, sondern die Ohren mit qualvoll-betäubendem Lärm zu füllen. Wenn in einer Gesellschaft von zehn Personen neun lyrische Dichter sind, so kann man mit noch größerer Wahrscheinlichkeit behaupten, daß unter zehn Personen wenigstens elf Klavier spielen. Und wer dies am allermeisten fördert, ist die Reklame.

Die Reklame spielt in unserer Zeit dieselbe Rolle, welche bei den Griechen das Orakel und später bei den Römern die Auguren spielten, und ist daher ein nicht wegzuläugnender Faktor im Leben der Gegenwart. Aus der aufsteigenden Rauchsäule, aus dem Rieseln der Quelle, aus dem Klappern der Becken wurde bei den Griechen über Wohl und Wehe entschieden; aus dem Vogelfluge, aus den Eingeweiden von Opferthieren verkündigten die Auguren den alten Römern, was sie zu thun, was sie zu unterlassen hätten. Wir wenden uns um unsere Verhaltungsmaßregeln an die Reklame. Diese ist der Modegötze, dem die Gegenwart ihre Opfer bringt. Daß sich zwei Auguren, wenn sie sich auf dem Forum trafen, gegenseitig schelmisch anlächelten und sich stillschweigend dachten: du bist auch gerade ein solcher Betrüger, wie ich, — hat uns doch nicht klüger gemacht; unsere heutigen Auguren machen es gerade so, wie es die der Römer machten, und wir unterlassen es doch nicht, zu ihnen zu pilgern, um uns von ihnen Raths zu erholen, holen uns von ihnen in Wahrheit aber zu dem Schaden nur noch den Spott.

Die Phrase, wodurch man dem Klavier diejenige Popularität zu verschaffen gewußt hat, deren es sich heute erfreut, heißt: „allgemeine Bildung". Wie man von jedem Menschen in der guten Gesellschaft voraussetzt, daß er französisch spricht, eben so — sagen die Reklamanten — fordert es die allgemeine Bildung, daß er Klavier spiele. Hierin liegt allerdings ein Körnchen Wahrheit, verborgen lauert aber im Hintergrunde die Selbstsucht der Reklame. Wenn die allgemeine Bildung eine so vollendete ist, daß zu deren harmonischer Ausgleichung und Abrundung nichts Anderes mehr fehlt, als musikalische Kenntniß — sei diese nun theoretisch oder praktisch, — so wäre es thöricht, den Nutzen der letzteren nicht einsehen zu wollen; in der Regel ist es aber umgekehrt, es wird aus falsch verstandenem Kunsteifer gerade systematisch darauf hingearbeitet, die so gepriesene allgemeine Bildung zu verdrängen; anstatt harmonisch abzuschließen, drängt sich die Klavierspielerei in den Vordergrund und statt der allgemeinen Bildung zeigt sich nichts als rohe Einseitigkeit.

Es ist erstaunlich, zu welch' fabelhaft billigen Preisen man heutzutage Unterricht im Klavierspielen erhalten kann. Wir erinnern uns an eine Ankündigung, in welcher um 25 kr. per Stunde „gründlicher Unterricht" im Klavierspiel verheißen wird. Dieser Preis ist so einladend, daß man statt Brod zu essen Klavier lernen kann, und wenn irgendwie durch Mißwachs der Ernte Theuerung oder gar Hungersnoth entsteht, so hat das heute gar nicht mehr so viel auf sich. Man lernt Klavier spielen für 25 kr. und sättigt sich an transskribirten Opernmelodien. Unser erfindungsreiches Zeitalter ist aber noch weiter gedrungen. Die Lorbeeren eines James Watt haben einem geistreichen Kopfe schlaflose Nächte verursacht. Er setzte sich hin und schrieb „die Kunst des Klavierspiels", eine Methode, nach welcher Jedermann ohne Rücksicht auf die Länge seiner Finger binnen wenigen Stunden ein vollkommener Klavierspieler werden kann. So weit haben es die andern Instrumente noch nicht gebracht. Aber auch dabei ist die Reklame nicht stehen geblieben. Sie versteht es sogar, aus jedem einfachen Gartenmusik-Besucher den inneren Komponisten herauszukitzeln. Zeigte doch jüngst ein Kapellmeister aus der Klasse der minorum gentium auf großen Anschlagzetteln an, das Publikum möge die etwaigen Kompositionen nur ungescheut an ihn einsenden, dieselben würden in seinen beliebten und besuchten Gartenkonzerten zur Aufführung gelangen. Man sieht, der Mann kennt sein Publikum! Wer auf die Eitelkeit der Menschen spekulirt, wird immer den Sieg davon tragen; denn es gibt wenige heimliche Komponisten von so direktorlicher Mäßigung und Selbstbeherrschung, wie den Leiter unserer Hofoper, Hrn. Matteo Salvi, der seine italienisch durchgefallene Oper „Katharina Howard" fest im Pulte verschlossen bewahrt, da es ihm doch ein Leichtes wäre, ihr in deutscher Uebersetzung das gleiche Schicksal zu bereiten.

Ohne Klavier und Reklame wäre nicht halb so viel Flachheit verbreitet, als in Wirklichkeit angetroffen wird. Unsere Philippika gegen das vielverbreitete Instrument richtet sich indessen selbstverständlich nur gegen den Mißbrauch, der damit getrieben wird. Der Export und Verkauf der betreffenden Fabrikate wird durch diese Darstellung aller Wahrscheinlichkeit nach nicht geringer werden, und zwar ganz einfach darum, weil jeder Klavierspieler diesen Mißbrauch von seiner werthen Persönlichkeit abwälzt. Ein Witzkopf ging einst die Wette ein, eine ganze Gesellschaft ungestraft zu beleidigen, und er gewann sie. „Mit Ausnahme eines Einzigen von Euch", — sagte er — „seid Ihr alle Lumpen". Alles sah ihn verdutzt und betroffen an, aber Niemand fühlte sich eigentlich gekränkt, da Jeder überzeugt war, daß er eben die Ausnahme bilde. So werden auch uns alle Klavierspieler im Prinzipe beistimmen, ja es ist uns schon begegnet, daß einzelne derselben, gegen die wir solche Aeußerungen freimüthig gewagt, unsere Behauptungen noch um ein Beträchtliches überboten. Natürlich! in seinen eigenen Augen hält sich jeder mindestens für einen Franz Lißt, und wie sollten die gemachten Bemerkungen auf ihn gehen! Sie beziehen sich so wenig auf ihn, wie diese Darstellung auf die eigentliche Musiksaison. Die vielleicht etwas zu herben Bemerkungen verriethen — die Fastenpredigt.

Dramatische Literatur.

„Catilina". Trauerspiel in fünf Akten von Hermann Lingg. München, 1864. Verlag der J. J. Lentner'schen Buchhandlung. (E. Stahl.)

Besprochen von **Karl Lemcke**

(Schluß.)

Wer die Geschichte kennt, ersieht, daß sich Lingg sehr genau an den geschichtlichen Catilina gehalten hat. Die Erzählung, daß die Verschwörer zum Schwur Menschenblut getrunken haben sollen, wie das Geschwätz ging, hat Lingg in die Scene mit dem Gallier Arduar verwandelt, dessen Mord dem Thäter dann vor der Seele steht und der, mittelbar durch Catignar, ihm Fehlschlagen vieler Pläne und den Tod bringt. Was aber den Arduar betrifft, so ist er nicht bedeutend genug. Daß ein Mann, wie Catilina, der „fort in die Tiber mit dem Weib!" über seine ehemalige Geliebte ruft, nun vor dem blutigen Schatten des Barbarenjünglings sich so entsetzen soll, scheint uns zu schwach motivirt, wenn auch die von Sallust angeführte Schandthat nicht in's Drama paßt. Daß Catilina durch Catignar fällt, nachdem dieser auch den Mallius im Handumdrehen erschlagen hat, ist in der Weise, wie es geschieht, zu mißbilligen, auch durch den Blick, der dadurch auf die Bedeutung und den Sieg der Gallier für die Zukunft geworfen wird, nicht zu vertheidigen. Der Tod des gallischen Jünglings, der uns nicht besonders durch seine Herrschsuchtsgelüste einnimmt, wird hiedurch viel zu sehr der Knotenpunkt des Stückes; daß ein unbekannter Gallier aber den Helden des Stückes in seinen Plänen durchkreuzt und ihn dann todtschlägt, nimmt diesem die Größe. Wer seinen Helden heben will, muß ihm große Gegner geben oder große Mächte gegen ihn führen, denen er erliegen muß.

Als eine Zwischenbemerkung wollen wir noch anführen, daß uns die Scene mit dem Lar wunderschön, hingegen die Scene mit den Parzen als ein Mißgriff erscheint. Selbst die ohmächtige Aurelia ist zu viel für die Gegenwart der Schicksalsgöttinnen; weder die Veranlassung ist bedeutend genug, daß die drei handelnd auftreten, noch haben sie für die Folge etwas Besonderes zu besagen.

Was die geschichtliche Treue betrifft, deren Lingg sich beflissen hat, so müssen wir bekennen, daß wir wenig damit zufrieden sind. Am liebsten wäre es uns gewesen, wenn Lingg einen andern, weniger durch Thatsachen überladenen Stoff gewählt hätte, an welchem er seine ihm eigenthümliche Schönheit und Stärke besser hätte zeigen können. Wenn er nun aber den Catilina wählte, dann galt es die ungeheuren Schwierigkeiten des Stoffes dadurch zu überwinden, daß er von seinem poetischen Rechte, den Gegenstand freier zu behandeln, Gebrauch machte. Mit der Geschichte des Catilina kommt man für ein Drama nicht aus, wenn man sich an das Ueberlieferte halten will. Mit diesen Verschwörungsversuchen, sich lang hinschleppenden Plänen voll Schwanken, mit diesen Senatsreden, diesen Verhandlungen mit den Allobrogern ist nichts zu machen. Sehen wir nun den Catilina an. Zuerst ist hier die Schwierigkeit hervorzuheben, welche daraus entsteht, daß der Dichter nach getrübten Quellen zu arbeiten hat. Nicht als ob wir ein Gewicht darauf legten, daß Cicero oder Sallust die Geschichte entstellen, wo es ihnen passend erscheint, und wir so oft von einem: Man sagt . . . Es sollen u. s. w. hören, sondern dadurch sehen wir das Erfassen des Stoffes sehr erschwert, daß die Ueberlieferung des-

selben schon eine völlig berechnete, pointirte, künstlerische ist. Sallust gibt uns ein künstlerisches Meisterwerk; Cicero hat seine Reden mit aller Muße gedreht und geschärft. Was aber für das Lesen in einer Biographie oder in Reden bestimmt und mit höchster Meisterschaft herausgearbeitet ist, das ist noch nicht brauchbar für ein Drama. Wer da meint, einer solchen, nicht einmal wahren geschichtlichen Bearbeitung folgen zu müssen, wird es weit schwerer haben, als wer nach einer fast zusammenhanglosen Chronik arbeitet. Aber davon abgesehen, scheint uns überhaupt der Catilina eine, so wie sie ist, wenig taugliche Persönlichkeit. Was ist er? Ein genialer, verzweifelter Bösewicht. Das wäre nun ganz gut, aber was für eine große That führt er aus? Keine. Was er angreift, schlägt fehl; nur die Schandthaten, welche ihm nachgesagt werden, scheinen ihm zu gelingen. Was hat er für Ziele? Von welchen Ideen wird er getragen? Er ist sich selbst augenscheinlich nicht klar über jene und scheint zum Theil ein Werkzeug in anderer Hand. Sturz des Bestehenden, sich an die Spitze einer Umwälzung setzen wollen, ist noch kein Prinzip. Alle sind einig hinsichtlich seiner Begabung, aber sie besteht außer in einem festen Körper zum guten Theil in aristokratischer, imponirender Rücksichtslosigkeit. Stolz und Trotz und Hochmuth, der der großen Menge imponirt. Unter Verdorbenen der Verdorbenste sein, zeugt von Kraft, aber doch nicht von so großer, wie Viele meinen; einmal alle Brücken hinter sich abgebrochen, und der Weg in's Verderben und in's Laster ist sehr abschüssig. Die Leitung der Verschwörung, deren ganze Anlage erscheint uns um nichts besser als die zerfahrene Regierung. Keiner von beiden Theilen, weder Catilina noch der charakterschwache Cicero weiß recht, was er will. Unbestimmtheit und Kopflosigkeit auf beiden Seiten, weil die großen Männer im Hintergrunde, Pompejus, Crassus, Cäsar nicht außer Augen gelassen werden. Catilina ist unverschämt, Cicero ist ein Großredner, der sich, trotzdem er ein Bängling ist, zu einem unklugen Heldenstück emporschraubt, das ihm hernach Reue genug bereitet hat, als das theatralische Feuer der neuen Würde und der Rednerbühne verraucht war. Die ganze Geschichte verläuft ziemlich unsinnig; überall Wirrwarr, ein großer Putsch. Selbst wie Cicero und die Senatoren den Catilina aus Rom geschwätzt haben, und nun der Kampf beginnt, sehen wir nichts Bedeutendes, als den Augenblick des letzten Gefechtes. Catilina und ein alter tapferer, sonst aber gewöhnlicher Veteran kämpfen miteinander und Catilina wird besiegt und fällt wüthend um sich schlagend.

Mit einem solchen Helden ist, genau betrachtet, sehr wenig zu machen, wie sehr wir auch durch Einzelheiten seines Charakters bestochen werden oder besser gesagt, wie vortrefflich auch die Schilderung des Sallust geschrieben ist: Namque animus impurus, dis hominibus infestus, neque vigiliis, neque quietibus sedari poterat; ita conscientia mentem excitam vastabat. Igitur colos exsanguis, foedi oculi, citus modo, modo tardus incessus; prorsus in facie voltuque vecordia inerat. Das ist vortrefflich, um für diesen ruhelosen, vom Gewissen gepeinigten, wie ein Vampyr geschilderten Menschen Interesse zu erregen, aber mit der bleichen Farbe, den schrecklichen Augen, den bald raschen, bald stockenden Schritten des Brütens, dem furchtbaren Aeußern ist für das Drama wenig gethan. Eben so wenig mit dem gewaltigen Bilde: Catilina vero longe a suis inter hostium cadavera repertus est, paululum etiam spirans ferociamque animi, quam habuerat vivus, in voltu retinens. Das ist prächtig für den Geschichtschreiber und den Maler, ein noch im Tode furchtbarer Mensch! Aber auf der Bühne wollen wir Thaten sehen, die diesem als so mächtig geschilderten Menschen entsprechen, und im Grunde weiß die Geschichte auch von keiner einzigen zu berichten. Ein Cicero gießt mit seiner Beredsamkeit das ganze Feuer aus, was Catilina anzünden will. In der Hauptstadt kommt es nicht über einen Krawall hinaus, dem freilich der pater patriae Cicero ein übermäßiges Gewicht beilegt und dem wahrscheinlich nur die kleineren Diebe zum Opfer fallen, während die Mächtigeren unangetastet bleiben; im Felde ist mit einem Schlage die Emeute erstickt.

Dem Dramatiker fehlen beim Catilina die Thaten. Nicht einmal Verbrechen großer Leidenschaften sind von ihm zu melden, sondern nur Schandthaten werden von ihm — sicherlich übertrieben — berichtet. Gemeiner Mord, Fälschung, das Leben eines Roué's wird ihm nachgesagt. Der Mordanschlag, der gegen Cicero gesponnen ist, kommt nicht zur Ausführung. Andrerseits ist mit seinem Gegner Cicero auch nicht viel anzufangen. Namentlich darf man ihn nicht als das gute Prinzip hinstellen. Uns dünkt das einzige Mittel, den Catilina dramatisch herauszuarbeiten, wenn man den ganzen Nachdruck auf Cicero's glattes, untüchtiges, links und rechts schauendes Advokatenwesen wirft, wenn man die Schwäche und übertünchte Heuchelei der ihn tragenden Partei scharf charakterisirt, wenn man den Zorn dieser verkommenen Adeligen betont darüber, daß der Staat den Geldgrößen

und dem Ritterstande gehörte und dem Liebling der Mittelklassen, Pompejus, zutrieb.

Man kann aus dieser Auseinandersetzung leicht ersehen, daß wir mit der Wahl des Stoffes nicht sehr zufrieden sind, und daß, unserer Ansicht nach, es Lingg schon wegen des Stoffes nicht gelingen konnte, einen solchen dramatischen Erfolg zu erringen, wie es bei einem weniger verwickelten, günstigeren der Fall hätte sein können. Arduar, Aurelia, die Liebe der Sempronia zu Lentulus, die Gesandtschaft der Gallier, der Charakter des Lentulus — das Alles kann nicht den Mangel des Stoffes überdecken, mit dem jeder Bearbeiter des Catilina sich abzuplagen hat, besonders wenn er den Cicero mit so günstigem Auge beurtheilt. Ein Hauptgewicht auf das Psychologische werfen und dadurch wirken wollen, nützt bei einem Catilina und Konsorten auch nicht so viel, wie man denkt. Einen Helden von Anfang an reuig zeigen, ist eine gefährliche Sache für ihn. Ein sentimentaler Bösewicht nimmt nicht ein; ein schwacher Lentulus erweckt Bedauern, oder man zuckt über ihn die Achseln. Bei solchen Unternehmungen wollen wir wohl Blicke in die psychologischen Tiefen thun, aber die Charaktere, die Prinzipien, die Thaten sind doch die Hauptsache.

Indessen, wie dem nun auch sei, freudig begrüßen wir Lingg als Dramatiker, uns schon im Voraus auf seine weiteren Schritte freuend. Wenn er, so ist unsere Ansicht, einen ihm dankbaren Stoff wählen würde, sind wir überzeugt, daß uns der Dichter von „Dodona", „Pausanias und Kleonice", „Mycerin, Aegyptens König", die herrlichste dramatische Gabe reichen kann. Sein sinniger Geist weist ihn für das Drama auf wenige Personen hin, seiner plastischen Befähigung möchte man am meisten einen griechischen Stoff wünschen. Wir meinen, in unserem Glauben durch die Schönheiten des „Catilina" gefestigt, daß Weniges einem Werke Hermann Lingg's an die Seite gestellt werden könnte, wenn er einen seinem tiefsten Wesen zusagenden Stoff fände, der etwa die Idee verklärte, welche er in „Dodona" verkündet:

Präget einen Lichtgedanken
Jedem Thun des Menschen ein,
Wo er froh ist, soll er danken,
Wo er klagt, getröstet sein.

J. G. Fischer's „Friedrich II."

Zum ersten Male aufgeführt am Stuttgarter Hoftheater.

1. — Fischer's zweite Tragödie: „Friedrich der Zweite von Hohenstaufen", ist am 21. September zum ersten Mal über unsere Bühne gegangen und am 3. Oktober wiederholt worden. Hatte schon der „Saul" durch mannigfache Vorbereitungen und Umstände eine ungewöhnlich gespannte Erwartung erregt, so wurde dasselbe diesmal durch die Unfälle, welche das Erscheinen dieser zweiten Tragödie ein ganzes Jahr lang aufgehalten hatten, noch gesteigert, und die Vorstellung fand nicht nur vor dichtbesetztem Hause, sondern auch trotz fast vierstündiger Dauer unter stürmischen Beifallssalven statt, welche sich bei den Aktschlüssen zu dreimaligem Hervorruf des Autors gestalteten — eine Aufforderung, welcher übrigens Hr. Fischer so wenig wie bei „Saul" zu genügen für gut fand. Möge nun diese günstige Aufnahme in der Heimat, welche in dem Propheten sich selbst zu ehren liebt, auch auswärtige Bühnenvorstände zur Nachfolge veranlassen — ein Wunsch, der freilich bei den partikularistischen Neigungen und besonders bei der allgemeinen Schwerfälligkeit der deutschen Bühnen in der Vorführung solcher Novitäten kaum als Hoffnung auftreten dürfte, hier jedoch durch den Umstand wohl unterstützt wird, daß es sich um die Tragödien eines seit lange auf dem deutschen Parnaß rühmlich eingebürgerten Autors handelt. Der Tragödie selbst muß ein solches ferner stehendes Publikum als nothwendiges Korrektiv für die hiesige landsmannschaftliche Aufnahme erwünscht sein. Für Bühnenvorstände setze ich die, mannigfach in Zeitschriften abgedruckte Versicherung hinzu, daß „eine hochstehende Bühnenautorität" — unser Intendant Hr. v. Gall — die Tragödie „wegen ihres durchaus poetischen und dramatischen Inhalts, sowie wegen ihrer meisterhaften Form im höchsten Grade befriedigend genannt und erklärt hat, in einer Reihe von Jahren kein dramatisches Werk moderner Literatur mit so großem Beifall gelesen zu haben". Wahrscheinlich haben wir uns hieraus zu erklären, daß die Hebbel'schen „Nibelungen" trotz der vortrefflichen Kräfte, die wir für sie besitzen, zu keiner Aufführung bei uns gelangen konnten.

Die Darstellung des Fischer'schen Dramas zeigte gegenüber der Druckschrift (Stuttgart, Cotta, 1863) nicht unbedeutende und fast durchaus vortheilhafte Auslassungen, welche bei der zweiten Aufführung noch um weitere 30 Minuten vermehrt wurden. Hieher gehört

u. A. das Hereintragen der sieben Kronen, wodurch sich Friedrich (II, 8) versichern will, daß er sie trotz des Konzils von Lyon noch besitze (!), das ganze kleinliche Motiv des Ingrimms Pietro's de Vineis über das in einem Selbstgespräch des Kaisers erlauschte Wort „Knecht", sowie die Verkürzung einer großen Anzahl einzelner Scenen. Daß man hiebei so weit ging, zuletzt auch die Schlacht bei Parma zu streichen, ist als Mißgriff zu bezeichnen, da diese die durchgehends thatlose Handlung des Stückes mit einer wesentlichen und wirklichen Erregung bereichert und ihr theilweise mißliebiger Eindruck bei der ersten Aufführung unschwer dadurch zu beseitigen gewesen wäre, daß man statt der wohlgezählten sechs Söldner, welche je einen Heerhaufen repräsentirten, sich's nicht verdrießen ließ, eine minder lächerliche Anzahl von Kämpfern auf die Bühne zu schicken, sowie den Brand von Vittoria natürlicher und wirksamer darzustellen. Viel eher wäre zu billigen gewesen, wenn sich die Abänderungen weiter auf einzelne Ideen erstreckt hätten, wie Friedrich's Betrachtung über die Folgen davon, wenn alle Fürsten nur einen Tag edel dächten, wie seine Ahnung der Reformation (!)

„Ich weiß nicht ganz, warum mir ahnt, es komme
Aus deutschen Priesterhänden große Zukunft" u. s. w.

wie seine Voraussagung Friedrich des Zweiten von Preußen; oder auf Ausdrücke wie „die tieferschrockene Welt wird an der Stirn sich fassen", „Ich warf ihr (der Versammlung) eine Fliege in den Becher", „Es ist der schönste Kriegsgott, dem wir dienen", „Der siebente Gregor" u. A. Andererseits hat übrigens die Sprache kräftige und originelle Neubildungen, wie „ein flackres Mädchen", „Mißtritt", „karteln" *), „Gefühlsamkeit" u. A. m.

Pietro gewinnt durch die obenerwähnte Auslassung freilich an Würde des Charakters, aber weder an Klarheit noch an Interesse. Der gute Wille des Dichters, Pietro's Kampf mit Friedrich auf nationale und staatsrechtliche Motive zu gründen — wobei die Furcht, Sizilien komme zum Reich, freilich kaum als genügender Grund einleuchtet, da es wie Apulien ja eigene Gesetzgebung, Verfassung und Verwaltung, Münzrecht u. s. w. hatte — ist unverkennbar; allein eine Eigenthümlichkeit, die allen Fischer'schen Charakteren, je mehr sie individualisirt sind, anhängt, das Hervortreten kleiner persönlicher Motive und Wendungen, die selbst das Große in ihrem Ausdruck gefangen nehmen und die schönsten Worte unglaublich machen, hält auch Pietro's ideales Bezeigen so umklammert, daß es uns mehr nur als Theorem und Eigensinn inmitten der Selbstqual eines unglücklich und kurzsichtig ehrgeizigen Gemüthes erscheint. So werden die Rektifikationen, welche aus dem Selbstertappen auf der Thorheit des Gewollten und Gethanen entstehen, und die sich in Apostrophen gegen das eigene Ich Luft machen, in ihm wie in Friedrich, ganz so wie früher bei „Saul", zu unzweifelhaft richtigen Selbstschilderungen, welche die Summe des Charakters zu ziehen erlauben. So wird zu einem sprechenden Zeugniß der Schwäche dieses eisern sein sollenden Pietro der Selbstmordversuch, welcher von Friedrich mit den herben Worten: „Macht die Gemeinheit sich noch lächerlich?" gestachelt und von Niemand gehindert, dennoch an der eigenen Willensschwäche scheitert. Von der Freundschaft überdies, welche diese beiden Helden nach Friedrichs Aussage (IV, 14) wie die zwei Kammern eines Herzens verbindet, erhält man nicht den geringsten Eindruck thatsächlicher Wahrheit; sie zeigt sich nur in vorgeblichen Schmerzen, in großen, meist verbitterten Worten, und wir müssen dem scharfsinnigen Mönch Bojolus, dem Mephisto des Drama's, Recht geben, wenn er bei dem Hoffeste in Grosseto ausruft:

„Es ist das Henkergastmahl, das die beiden
Ehrstolzesten Gesellen dieser Erde
Der Freundschaft geben, die sie sich geheuchelt,
Und Eifersucht ist das Gewürz dabei".

Friedrich II. ist mit großem Fleiße, sowie mit Liebe für seine Eigenschaften geschildert und spricht nicht selten historisch überlieferte Worte, wogegen die Verschiebung mancher Daten und Einzelnes, wie das eventuelle Gebot, Ketzer in Feuertiegeln zu braten, das gegen die historische Milde Friedrich's in religiösen Dingen verstößt, kaum auffällt. Die hohe Bildung seines Geistes, sowie die wahrhaft großen Grundzüge seines Charakters, Gerechtigkeit, hochherzige Milde, Begeisterung für das Volkswohl, sind vielfach und in nur zu idealen Wendungen ausgesprochen, denen der historische Charakter nicht genügen kann (siehe besonders I, 2 und 3, III, 3 und 5): aber es stehen ihnen ganz unvermittelt die Züge absolutistischer Willkür gegenüber, da Friedrich diese vielfach in unzweideutiger Weise als sein Recht in Anspruch nimmt, z. B. wo er von dem Belieben der Herrscherseele spricht: „Denn Alles darf in seines Geistes Kraft ein Mensch. Doch muß er können, um zu dürfen". Am stärksten geschieht dies III, 5, wo er, der Bürgerfreundlichkeit, die ihm Siziliens Gesetzbuch (I, 2) eingab,

*) Ist als Provinzialismus für „Kartenspielen" doch wohl schon gebräuchlich. A. d. R.

spottend, sein Belieben zum Gesetz für Sizilien macht, und wo ihm das bloße Gewaltreich ein „Urrecht", der Einwand dagegen „ein Vorurtheil" ist; nicht minder befremdlich auch schließt sich an diese Grundsätze die frivole Ansicht über den Schwur:

„Was ist ein Schwur? — Das Zugeständniß dessen,
Was heut' mir wahr gilt! — kann mich das verhindern,
Die bessere Wahrheit morgen zu erkennen?".

Stimmung des Augenblicks und persönliche Zwecke beherrschen auch diesen Charakter, wie mehr oder minder die übrigen; den wohlthuendsten Eindruck unter diesen macht Hermann von Salza, der, ehrlich und bieder, am klarsten in die Verhältnisse sieht, obschon auch ihm hohle Worte nicht fehlen, wie bei Friedrich's Tod: „Die Erde wankt und sucht ihr Gleichgewicht, das sie verliert, wenn solch ein Mensch verscheidet". Wie der Schluß der Tragödie „Saul" für ein großes, allgemeines Völkerthum, für einen großen Völkerfrühling schwärmt, so auch der Ausgang dieser Tragödie, wie denn überhaupt zwischen beiden Stücken hinsichtlich der Tendenz, sowie der Charaktermotive entschiedene Parallelen stattfinden und selbst der Wechsel des dramatischen Schwerpunktes in beiden diesem Verhältniß entspricht.

Das großartige Geschichtsbild, die reiche Fülle der entgegenkommenden Gestalten und die Nothwendigkeit dramatischen Abschlusses haben den Dichter mit verlockenden oder zwingenden Scenen und Motiven überwuchert, unter denen die dramatische Einheit nothwendig leiden mußte; aber manches Schöne und Edle in dramatischem und poetischem Sinne ist auch aus diesem Zusammenfluß entstanden, das die Handlung belebend durchzieht und zu einem dramatisch besser wirkenden Ganzen macht, als es „Saul" gewesen. Denn wenn Ihr Referent in Nr. 62 d. Bl. 1863 dem „Saul" entschiedenere Bühnenwirkung zuschreibt, als dem „Friedrich II.", so mag der Hauch einer gewissen poetischen Frische und mancher Ausbruch genialerer Verve im „Saul", unter Vernachlässigung entgegenwirkender Umstände solchen Eindruck rechtfertigen, aber „Friedrich II." hat in seinem dramatischen Bau weder die krassen Widersprüche, noch die ausschweifenden, zuweilen tödtlich wirkenden Monologe des „Saul"; gleichmäßiger, anregender und natürlicher entwickelt er sich ununterbrochen und erhebt sich im vierten Akt, welcher überhaupt der innerlichste ist, in Heliodora und Friedrich besonders zu wahr hervorbrechender tiefer Gefühlsbewegung und allseitig eingreifender Katastrophe. Auch der fünfte Akt sodann enthält im Ausgange des Geschickes anregende und schöne Stellen, wie den Lebensabschied Friedrich's, die Weissagung seines Todes unter Blumen und ihre Deutung, den erhebenden und poetischen Schluß im Munde Hermann's von Salza.

Die Aufführung setzte das ganze Personal in Bewegung und griff sogar in die Oper über, wie denn einzelne Scenen — Messe und Kirchenfluch, Minnegesang, Leichenzug u. A. — mit entsprechender wirksamer Musik durch J. J. Abert ausgestattet sind: dennoch ist von den schauspielerischen Leistungen kaum Anderes zu berichten, als daß mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit gespielt wurde, denn trotz eines Ueberflusses von genauen Indikationen wie: „mit eiserner Stimme", „mit fürchterlichem Lachen", „mit zerschneidender Stimme" u. s. w. haben wir keinem Schauspieler das Bewußtsein einer begeisternden Rolle angemerkt. Uebrigens ist von Hrn. Grunert, dem nächsten Veranlasser der einjährigen Verschleppung, anzuerkennen, daß er aus der Rolle des Pietro was immer möglich zu machen wußte. Hr. Löwe (Friedrich) umging eine Hauptschwierigkeit, einen unmöglich scheinenden Monolog, (IV, 15), nicht uneben dadurch, daß er, am Fenster stehend, ihn so leise sprach, daß der Wortlaut verloren ging; eben hiedurch entstand freilich andererseits im Verein mit einer wiederkehrenden Leibesbewegung das an dieser Stelle unbegreifliche Bild eines, von seinem aufrührerischen Gangliensystem gepeinigten, murmelnden Helden am Fenster. Die ebenfalls schwierige Aufgabe der unmittelbar folgenden Scene, den Befehl zur Blendung des Busenfreundes glaublich und menschlich hervortreten zu lassen, löste der Künstler in ausgezeichneter Weise, indem er ihn als eine erleuchtende, rasche und selbstgewisse Eingebung der Milderung auffaßte. Nicht nur prächtig, sondern auch wahrhaft geschmackvoll war übrigens sein wechselndes zeitgetreues Kostüm, wobei jedoch auffallen dürfte, daß im zweiten Akte Friedrich allein unbedeckten Hauptes inmitten seines Hofstaates erscheint. Aehnliches ist von den meisten übrigen Kostümen, besonders dem der Fr. Wenzel, Bianca Lancia, zugleich der wärmsten und natürlichsten Vertreterin ihrer Rolle, zu rühmen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

6. — 12. Oktober: „Deborah". — „Das Forsthaus" und „Die Dienstboten". — „Pitt und Fox". — „Die Grille". — „Feenhände". — „Das goldene Vließ" I. und II. Th., „Der Gastfreund" und „Die Argonauten". — „Das goldene Vließ" III. Th. „Medea".

Die Reprise der Grillparzer'schen Trilogie war das relativ bedeutendste Ereigniß der Woche. Die selten gesehenen zwei ersten Theile glänzen bekanntlich durch eine Fülle einzelner Kraft- und Schönheitszüge, durch ihr unheimlich düsteres Kolorit und vor Allem dadurch, daß sie der eigentlichen Tragödie — „Medea" — zur Vorbereitung und Erklärung, zum erläuternden Grundmotive dienen.

Die Besetzung war in der weiblichen Hauptrolle dieselbe geblieben, wie vor mehreren Jahren; abermals spielte Fr. Gabillon die erste Hälfte, Fr. Rettich die zweite, eine Eintheilung, die bei beiderseits geeigneten Persönlichkeiten, vielleicht passender wäre, im gegebenen Falle aber nichts weniger als günstig ist. So wenig Fr. Gabillon im Stande ist, den Charakter der Medea nach allen Seiten auszufüllen und mit überwältigender tragischer Kraft durchzuführen, eben so wenig vermag dies gegenwärtig, freilich aus andern Gründen, Fr. Rettich im dritten Theile, und so gut Fr. Gabillon sich an der ersten Hälfte nicht ohne Glück versuchte, eben so gut konnte man ihr auch die zweite anvertrauen, die doch jedenfalls dem Kreise angehört, aus dem Fr. Rettich längst herausgetreten ist.

An jenem ersten Abende hat Fr. Gabillon in der That bedeutende Fortschritte gegen frühere Jahre bewiesen. Wenn man bedenkt, daß ihrer Persönlichkeit eigentlich Alles fehlt, um uns von vornherein das Unheimlich-Dämonische in Medeen's Charakter empfinden zu lassen, so muß man die Wirkungen, die sie trotzdem hervorbringt, um so mehr anerkennen. Zum mindesten brachte sie die wechselnden Empfindungen der liebenden Medea mit schöner Wärme zur Geltung. Fehlte im „Gastfreund" die noch ziel- und gedankenlose Wildheit der Fürstentochter, bei Beginn der „Argonauten" aber der Ausdruck jenes unheimlichen Feuers, das nur zuweilen gleichsam wider Willen Funken sprüht, das man aber fortwährend innen brennen fühlt, so gewann die Gestalt von der Begegnung mit Jason an ein stärkeres Leben, fand die Empfindung von hier an Töne, deren natürliche Wärme und Mannigfaltigkeit wohlthuend überraschte. In der langen Rede im dritten Akt der „Argonauten" kulminirte die Leistung und wurde hier auch vom Publikum lebhaft ausgezeichnet.

Nicht so glücklich war Hr. Förster in der ihm neuen Rolle des Aietes. Wir können nicht finden, daß er sie unrichtig aufgefaßt, sondern nur, daß er sie stellenweise, namentlich bei den Abgängen, übernüancirte, und sich damit die Wirkung verdarb. Alles war gut angelegt, aber nicht Alles gelang, wie es beabsichtigt war.

Den Jason gibt Hr. Wagner, so gut er kann, es fehlt eben alle Liebenswürdigkeit, d. h. eine dem Griechen, der die Barbarin moralisch bezwingt, unentbehrliche Eigenschaft. Hr. Wagner ist eben nur ein starker Jason, wodurch der egoistische Zug in dem Charakter etwas zu fühlbar hervortritt.

Sehr lebendig und tüchtig ausgeführt war der Phrixus des Hrn. Sonnenthal, Frl. Wetzel sehr brav als Absyrtus. Gora (Fr. Hebbel) hat am ersten Abend wenig zu thun. Hr. Baumeister spielt den Milo sehr gut. Unter den übrigen Argonauten machte Hr. Wilke einen absonderlichen Eindruck, — da lassen wir uns eher Hrn. Leuchert gefallen. Das Ensemble war an jenem Abend ganz besonders rasch und kräftig.

Die dritte Abtheilung „Medea", folgte am nächsten Abende mit der bekannten Besetzung (Fr. Rettich, Frl. Bognar, HH. Wagner, Franz u. s. w.)

Operntheater.

22. September — 12. Oktober: „Der fliegende Holländer" (2 Mal). — „Die Jüdin" (2 Mal). — „Monte Christo". — „Der Freischütz". — „Das Nachtlager in Granada" (eingeschoben wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Wachtel statt: „Lucrezia Borgia"). — „Esmeralda". — „Die Hochzeit des Figaro". — „Karnevals-Abenteuer in Paris". — „Lucrezia Borgia" (eingeschoben wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Wachtel statt „Fra Diavolo"). — „Jessonda". — „Alessandro Stradella" (eingeschoben wegen Unpäßlichkeit des Frl. Krauß statt „Der Troubadour"). — „Die Rhein-Nixen". — „Fra Diavolo". — „Die Hugenotten". — „Hans Heiling". — „Waldfräulein", romantisch-phantastisches Ballet in 4 A. nach Zedlitz von Pallerini, Musik von Franz Doppler, neu (2 Mal). — „Die Stumme von Portici". — „Robert der Teufel".

Das neue Ballet ist von der gesammten Tagespresse einstimmig verdammt worden, und mit Recht. Eines aber hätte dazu bemerkt, oder vielmehr dem strengen Urtheile vorausgeschickt werden sollen: die Anerkennung eines nicht genug zu schätzenden Fortschrittes in der Wahl des Stoffes. Seien wir vor Allem gerecht: hundert Mal

haben wir mit Entrüstung gegen das choreographische Lorettenthum, gegen das Demimonde-Ballet Klage erhoben, hundert Mal haben wir die Anforderung gestellt, daß das getanzte und „gemimte" Drama seine Stoffe dem reichen, weitverzweigten Gebiete der Sagenwelt, dem Phantasieschatze des Abend- und des Morgenlandes entnehme, ein Gebiet, dessen innerer poetisch-symbolischer Kern sowohl als dessen nothwendige Ausschmückungs-Attribute den inneren und äußeren, ästhetischen und bühnlichen Bedürfnissen der leichtbeschwingten Kunstgattung so ausnehmend gut zusagen. Wenn nun ein neues Ballet zur Aufführung kommt, dessen Handlung eben einem jener Sagenkreise entnommen ist — wenngleich ohne Geschick, — so ist unsere erste Pflicht die freimüthige Anerkennung, daß hier etwas Besseres intendirt war, als dies seit zehn und mehr Jahren bei uns der Fall gewesen. Die bloße Absicht gilt zwar in ästhetischen Dingen gewöhnlich nicht viel gegenüber der Impotenz in der Ausführung. Indessen ist doch in unserem Falle anzunehmen, daß die Zeit der Kankanballete im Styl der „Karnevals-Abenteuer" allgemach vorüber geht, und man sich zum Ersatz nach einer Seite wendet, wo allerdings die ästhetische Rettung und ein neuer Aufschwung für das Ballet zu finden wäre. Daß der Versuch mißlang, dazu haben mehrere Ursachen zusammengewirkt, ein erster Schritt auf besserer Bahn ist indessen immer etwas werth, von einem solchen datirt sich oft ein radikaler Umschwung in den Anschauungen und Gewohnheiten.

Dies vorausgeschickt, ist es wahrlich nicht schwer, dem neuen Ballet, wie es uns am vorigen Samstag geboten ward, alle möglichen kritischen Stöße zu versetzen. Vor Allem trifft den Choreographen Hrn. Pallerini der Vorwurf, von dem Zedlitz'schen Gedichte zu wenig und dieses Wenige ganz ohne Schick und Poesie benützt zu haben. Statt ein verhältnißmäßig langes Vorspiel hinzuzudichten, in welchem das traurige Loos von Waldfräulein's Mutter verdeutlicht werden soll, hätte er uns lieber Waldfräulein's eigene Geschichte und Abenteuer genauer wiedererzählen müssen. Er hatte Stoffs genug in dem Gedicht: so die feierliche und glanzvolle Erscheinung der Spessart-Fee vor dem schlummernden Waldfräulein mit der für ein hübsch auszustattendes Ballet wie geschaffenen, zauberhaft eintretenden Verschönerung der Gegend; so die vielen drastischen Details in den Figuren der Rothburga und des Caprus; so die Gestalten des Einsiedel und der wahrsagenden und Bescheid gebenden Zwergfrauen. Und selbst die von Hrn. Pallerini benützten Elemente, wie die Versuchung des Ritters in der Nixenstadt, die Scene bei Rothburga, das Volksfest am Schluß, sind weder mimisch noch dekorativ in hinlänglich anziehender und gefälliger Weise ausgebeutet. Es wird Alles nur so abgethan, der Handlung ist kein Leben eingehaucht, keine Gestalt wird zum Mittelpunkt der Scene, die Geberdensprache tritt nirgends aus dem Bereich der allergewöhnlichsten Schablone und weder Inhalt noch Beigabe halten die Aufmerksamkeit des Publikums gefangen.

Zu diesem ungünstigen Resultate haben auch die Darsteller das Ihre beigetragen, theils in Folge verkehrter Besetzung, theils in Folge schablonenhafter Gewohnheiten. Der wackere Beau z. B. war niemals ein Ideal von Liebhaber, — sollte er nun, mit zunehmenden Jahren, plötzlich einen schönen Pagen vorstellen können? Die Beschäftigung mehrerer Darsteller in je zwei Rollen (im Vorspiel und im eigentlichen „Waldfräulein") war nur geeignet, die Zuschauer zu verwirren. Die Rolle der Spessart-Fee wurde von Fr. Telle gar nicht gespielt, sondern nur durchgelächelt, und zwar in einem sehr unpassend „offenen" Kostüm. Endlich spielt Frl. Couqui die Titelrolle so ohne jede Ahnung einer Charakteristik — ein Waldfräulein in hochgeschürzter Balletkrinoline! — daß, was allenfalls das Textbuch vom Gedicht noch erübrigt hatte, von der prima ballerina gänzlich abgestreift wurde. Was Wunder dann, daß man das Ganze langweilig fand.

Als Tänzerin behauptete Frl. Couqui allerdings ihren Ruf. Doch hatte sie hierin keine besondere Gelegenheit, sich auszuzeichnen, wie denn in sämmtlichen neuen Tänzen nichts sonderlich Anziehendes geboten wurde. Die Ballabiles schienen oft sehr komplizirt zusammengestellt und mögen sehr geistreich komponirt sein; bei der Ausführung indessen machte keine einzige Figur einen harmonischen Eindruck, ein wirres Durcheinander war das vorherrschende Element, überdies noch ungünstig beeinflußt durch eine, wie es scheint, minder präzise Einübung, als man es sonst von unserem Balletkorps gewohnt ist, und durch eine Musik, die, an sich mittelmäßig, noch dazu grundschlecht gespielt ward. Orchester und Banda waren konsequent auseinander. Wie konnte Hr. Doppler aber auch glauben, daß er zwei Orchester zusammenhalten könne, von welchen eines ihn nicht sieht und das andere nicht auf ihn schaut?! Wie konnte er überhaupt das Genre der Zirkusmusik um ein paar so gellende Nummern vermehren und dafür die eigentliche Aufgabe, die ihm der Stoff darbot, — das Pastorale, den Elfen- und Nixengesang, alles Duftige, Volksthümliche und Phantastische — derart vernachlässigen?!

Auf Ausstattung war, wie gewöhnlich im Balletfache, viel Geld und wenig Geschmack verwendet worden. Vom dekorativen Theil zitiren wir als effektvoll gelungen den Schluß des ersten Aktes — das hereinströmende Gewässer — und den Beginn des fünften Bildes, da die Nixen das Schiff des Ritters mitsammt den Schiffern in die Fluthen hinabziehen.

Solche Einzelnheiten waren indessen nicht vermögend, der deprimirenden Wirkung, die das Ballet im Ganzen hervorbrachte, Einhalt zu thun.

Carltheater.

„Die schönen Weiber von Georgien".

⁒. — Eine Novität von Offenbach, welche im vollsten Zuge ist, ein lange aushaltendes Kassastück zu werden, verdient es schon, daß dem ersten, summarischen Berichte ein zweiter, eingehender nachfolge.

Mit Vergnügen verweilen wir vorerst bei der Ausstattung, welche einen neuen Beweis von der Tüchtigkeit der Treumann'schen Direktion geliefert hat. Wir sind keine Freunde der eigentlichen „Ausstattungsstücke", von welchen monatelang gesprochen wird, und deren ausnahmsweiser Flitterputz von oft problematischem Geschmack die Erbärmlichkeit der Werkeltagsvorstellungen aufwiegen soll. Im Carltheater wird auch nie in dieser Weise „ausgestattet". Das hier herrschende Prinzip heißt: gleiche Sorgfalt für Alles. Die kleinste Bluette und die tollste Posse, die einfachste Operette und das feinere Lustspiel, jedes Stück in jedem Genre wird gleich aufmerksam behandelt, und zwar gleicherweise durch möglichst gute Rollenbesetzung, sorgfältige Zusammenstellung aller äußerlichen Zuthaten und präzises Zusammenwirken aller schauspielerischen und dekorativen Kräfte, eine allseitige Abrundung, die — trotz Frivolität und Versetzungs-Elementen — immerhin auch ästhetisch ihren Werth hat und sämmtlichen hiesigen Theaterleitungen, die Burg nicht ausgenommen, als Muster eines intelligenten Geschäftsbetriebes dienen könnte.

Diesem Systeme entsprechend, zeichnet sich die Vorführung der Offenbach'schen Novität nicht etwa durch ein paar besonders effektvolle „bengalische" Lichtpunkte aus, sondern durch die, man möchte sagen, kaufmännisch-solide Ausfüllung aller Beigaben an Kostümen, Dekorationen und sonstigen scenischen Behelfen. Alles das athmet eine gewisse selbstbewußte Behäbigkeit und von A bis Z eine verständnißvolle Gleichmäßigkeit, Eins paßt zum Andern, Keins stört oder verdeckt das Andere und Alles greift mit vollendeter Präzision ineinander.

Unter den Darstellern, welche eben auch alle von gleichem Eifer beseelt sind, stehen bekanntlich Frl. Kraft und Fr. Grobecker, die HH. Treumann und Knaack (letzterer im Mienenspiel so drastisch, daß man seinen unzureichenden Gesang kaum beachtet) obenan, und verdienen im vollen Maße den ihnen allabendlich gespendeten Beifall.

Das Libretto ist blühender Unsinn, dessen einzige erwähnenswerthe Pointe — die Verherrlichung der doppelten Feigheit der Belagerer und Belagerten — wahrscheinlich dem Verständnisse unserer tapferen Publikümer gar zu ferne liegt. Von größerem Interesse ist natürlich die Musik. Dieselbe bietet viel Pikantes, manches Hübsche und ziemlich viel Schwaches und Gewöhnliches. Die Ouvertüre verwerthet Themas aus der Oper selbst, (wenn man nach dem Zettel diese Musikposse eine Oper nennen darf), in etwas zerfahrener Weise; fast jede der daselbst anklingenden Melodien macht im Verlauf des Stückes eine bessere Wirkung, als in diesen vorbereitenden Aphorismen. Die Hauptnummern sind, nebst dem Entré des Paschas — einem an andere Offenbach'sche Piecen stark erinnernden, doch immerhin höchst drollig pointirten Stück — zwei Duette und eine Romanze, welche sich durch Melodienreiz und graziöse Durchführung im Style der französischen komischen Oper auszeichnen. Wir meinen die Scene Ferosa's mit Jolidin, den Zwiegesang Paterno's und Nany's und der letzteren Romanze, diese freilich bloß an und für sich, musikalisch betrachtet, denn der dem Text nach damit verbundene sentimentale Sinn macht eher einen widerlichen Eindruck. Recht frisch sind ferner einige Chorstellen und vieles in den Einzelrollen wie in der Orchestration ist theils fein geschnitzt, theils von packender Lebendigkeit, dafür freilich Vieles im Einzelnen wie im Gesammteffekt äußerst trivial und von einer prickelnden Unruhe, die nachgerade unangenehm berührt.

Schließlich mögen noch, um der Gesammtwirkung willen, welcher die Vorstellung ihren Erfolg verdankt, die HH. Burghardt (Dekorateur) und Meyer (Garderobe-Inspektor) mitgenannt werden. Sie haben die Firma Treumann-Offenbach in ihren Bemühungen nicht unwesentlich unterstützt.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Repertorium der Literatur für Sologesang, nach dem Umfang der Stimme geordnet. Ein Leitfaden für Sänger und Sängerinnen mit Anmerkungen über den Vortrag, herausgegeben von H. Wehe. Magdeburg, Verlag der Heinrich Hofer'schen Musikalienhandlung.

H—l. Der Herausgeber hatte bei dieser Zusammenstellung, wie er in der Vorrede selbst sagt, die Absicht, nicht allein Gesanglehrern und Gesangschülern bei der Auswahl ihrer Liederhefte einen bequemen Leitfaden an die Hand zu geben, sondern auch solchen Sängern und Sängerinnen, welche sich ohne alle Anleitung ihre Notenhefte in der Musikalienhandlung selbst auswählen müssen, die Auswahl möglichst zu erleichtern, was er insbesondere dadurch zu erzielen suchte, daß er die Lieder und sonstigen Gesangsstücke nach dem Umfange ihrer Töne ordnete.

Das Werk enthält drei Abtheilungen: 1. Gesänge für Alt und Baß; 2. Gesänge für Sopran und Tenor; 3. mehrstimmige Tonstücke für den Sologesang, und zwar: a) Duette für Sopran und Alt, für Sopran und Tenor, für Alt und Tenor, für hohen und tiefen Tenor, für Sopran und Baß oder Bariton, für Tenor und Baß, für zwei Bässe; b) Gesänge für drei und mehr Stimmen, und zwar für weibliche Stimmen, für gemischte Stimmen bei einfacher Besetzung und Terzette für Männerstimmen. Ein Anhang bringt ein Verzeichniß empfehlenswerther Werke für Männerchor, welches in zwei Abtheilungen: a) geistliche, b) weltliche Männerchöre enthält. In einem Nachtrage ist die Nachweisung jener Gesangstücke enthalten, welche dem Herausgeber erst nach Vollendung des Werkes zugeschickt worden sind. Darunter befindet sich auch ein Verzeichniß von Sammlungen für Schule und Leben.

Der Zweck dieser Zusammenstellung ist gewiß lobenswerth, und die daran gewendete nicht unbedeutende Mühe wird sich lohnen. Die Auswahl ist eine sehr reichhaltige und kann im Hinblick auf den unermeßlichen Stoff in mancher Beziehung eine umfassende genannt werden. Sowohl was die Oper bietet, als was an Liedern und anderen ein- und mehrstimmigen Vokal-Kompositionen vorhanden ist, hat nach Thunlichkeit Beachtung gefunden. Auf Vollständigkeit kann, wie sich von selbst versteht und der Herausgeber auch geltend macht, kein berechtigter Anspruch erhoben werden. Bei der Unübersehbarkeit des Opernschatzes war es selbst schwierig, eine auch nur vergleichsweise umfassende und allen berechtigten Rücksichten entsprechende Auswahl aus den älteren und neueren dramatischen Tonwerken zu vermitteln, und hier dürfte auch am meisten zu wünschen übrig sein. Das Vorzüglichste jedoch, namentlich der deutschen Oper, aus den Werken Gluck's, Mozart's, Weber's, Spohr's, Marschner's, Lortzing's u. s. w., ist gewissenhaft verzeichnet und auch die französische und italienische Oper beachtet. Einseitigkeit kann man dem Herausgeber nicht vorwerfen, eher ein etwas zu leichtes ästhetisches Gewissen; wenn man jedoch den Zweck in's Auge faßt, der auf jeden Geschmack und jede musikalische Bildungsstufe Rücksicht nehmen mußte, so dürfte auch dieser Vorwurf nahezu verstummen.

Das Lied und aller außerdramatische Gesang ist besonders reichhaltig und umfassend vertreten, hier treffen wir nebst allem Vorzüglichem, was Händel, S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Löwe, Robert Franz u. A., namentlich auch italienische Meister (Pergolese, Durante) geleistet haben, zahllose, mitunter wenig bekannte Namen, und wie neben Seb. Bach Otto Bach, so steht neben Franz Schubert Gustav Hölzel.

Was die Bemerkungen über den Vortrag betrifft, so zeugen sie von Einsicht und enthalten brauchbare Winke. Daß hierbei den bedeutsamen Opernstücken mehr Raum gewidmet ist, rechtfertigt sich durch den Zusammenhang derselben mit einem großen Ganzen, der zur Vermittlung des rechten Verständnisses eine ergänzende Erläuterung nothwendig macht. Daß der Herausgeber hierbei, was namentlich hinsichtlich der Mozart'schen Opernstücke gilt, mitunter die Aussprüche berühmter Gewährsmänner benützt, kann nur gebilligt werden und erhöht den Werth der Anleitungen. Dagegen kann derselbe nach seinen eigenen kritischen Auslassungen über Tondichter und ihre Werke als kein sicherer Geschmacksleiter angesehen werden; denn will man beispielsweise auch seinen Ausspruch, daß Robert Franz (dessen Werth übrigens durchaus nicht verkannt werden soll) ein gleich großer Liederkomponist wie Mendelssohn sei, nicht zu hoch anschlagen, so kann man doch die Verhimmelung Lißt's nicht gut heißen und kaum mit der Begeisterung zusammenreimen, die der Herausgeber mit vollem Rechte den großen klassischen Meistern widmet.

Archiv für den mehrstimmigen Männergesang, bearbeitet nach Melodien und Chören der klassischen und vorklassischen Zeit von Klemens Block. Erstes Heft. — Leipzig, Verlag von Wengler.

H—l. Dieses Unternehmen stützt sich, wie aus dem vorangeschickten Vorworte erhellt, auf die von neuem erwachte Liebe zur klassischen Musik und auf die Wahrnehmung, daß alle Sammelwerke, die bisher für den Männergesang erschienen sind, zumeist Erzeugnisse der letzten Dezennien enthalten. Da die Fortschreitung der Nebenstimmen an keine besonderen Schwierigkeiten geknüpft wurde, empfehle sich diese Sammlung auch für höhere Lehranstalten und kleine Singvereine. Bei einer freundlichen Aufnahme dieses ersten Versuches wird die Nachfolge mehrerer Lieferungen zugesichert, in welchen Gesänge religiösen, ernsten, patriotischen, heiteren und komischen Inhalts in reichster Mannigfaltigkeit abwechseln sollen.

Wenn dieses Unternehmen das hält, was es verspricht, verdient es Anerkennung und wird gewiß seinen Weg machen. Die vorliegende Probe eröffnet keine ungünstigen Aussichten. Es sind nicht weniger als 21 meistens kurze und nicht schwer auszuführende Chöre in diesem Hefte enthalten. Darunter befinden sich nebst mehreren erquickenden Volksweisen vier geistliche Kompositionen („Adoramus" von Vincenz Ruffo gegen 1550, „Ave verum" von Mozart, „Die erste Ankunft Christi", aus einem Manuskripte des freiweltlichen Stiftes Rottelen aus 1685, und „Die zweite Ankunft Christi", Köln 1707, Symphonia sirenum selectarum"), Chöre von und nach Haydn, von Mozart und Beethoven, ein Chor aus „Rothkäppchen" von Boieldieu, „Deutschlands Hochgesang"

von Gluck, der Goethe'sche „Fischer" von Andreas Romberg, „Der Emericher Wächterruf in der Neujahrsnacht" und ein paar neue Chöre von Block und Staynes.

Von diesen Gaben sind die meisten vortrefflich, mitunter wenig gekannt und auch die minderen sind mit Rücksicht auf den Zweck möglichster Abwechslung und leichter Ausführbarkeit annehmbar.

Auffallend ist, daß der als eine Komposition Mozart's vorgeführte Chor „Meerfahrt" auf einen Text von Anastasius Grün lautet. In solchem Falle sollte wenigstens auf die ursprüngliche Gestalt, bezüglich Verbindung, in welcher die Komposition erschienen ist, hingewiesen werden.

Dadurch, daß auch auf Lehranstalten reflektirt wird, dürfte wohl eine Beschränkung in der Wahl des Stoffes eintreten müssen, welche der Mannigfaltigkeit einigen Abbruch thut; da jedoch das Feld so groß ist, wird es doch an genügender Auswahl kaum fehlen.

Frühlingsfeier. Cyklus von zwölf Gesängen mit verbindender Deklamation; Dichtung von Hermann Franke für vierstimmigen Männerchor, komponirt und der Erlanger Liedertafel ergebenst zugeeignet von Franz Abt. Op. 181. Schleusingen, Verlag und Eigenthum von Konrad Glaser.

Die diesem Tonwerke zu Grunde liegende Dichtung ist der musikalischen Behandlung sehr günstig. Die ewige Poesie des Gegenstandes ist in einfach natürlicher Weise und fließenden Versen dem Gemeingefühle nahegebracht und die Eintönigkeit dadurch vermieden, daß den begeisterten Gefühlsäußerungen und Naturschilderungen auch launige Partien („Der Philister", „Die Liedertafel im Grünen" ꝛc.), dann der schwunghafte Sang vom „deutschen Rhein" beigegeben sind. Der beliebte und wahrhaft unerschöpfliche Vokal-Komponist, dessen 181. Werk vor uns liegt, hat den günstigen Text gut zu benutzen gewußt, um durch sein populäres Talent und seine seltene Routine ein wirksames Tonwerk zu Stande zu bringen. Ohne irgend höhere Ansprüche zu befriedigen, ohne durch Originalität hervorzuragen, ist das Ganze doch eine recht hübsche, melodiöse Komposition, die allen Gesangvereinen sehr willkommen sein wird.

Halleluja aus dem Oratorium „der Messias" von Händel für vier Männerstimmen und Pianoforte-Begleitung von F. L. Schubert. Leipzig, Verlag von E. Wengler.

Der Bearbeiter spricht die Hoffnung aus, daß das ewig junge Meisterwerk Händel's in der vorliegenden Bearbeitung den Männerchören willkommen sein werde, indem es an ähnlichen Sätzen für den Männergesang bei kleineren und größeren Aufführungen fehle, und hat die D-dur-Tonart des Originals beibehalten, damit es auch mit Orchesterstimmen unter Benützung jener des Originals aufgeführt werden könne. Diese Hoffnung wird kaum getäuscht werden, zumal der energische Ausdruck frommer Begeisterung in diesem Tonwerke es für Männerstimmen vorzüglich eignet.

Trinklied (Text von einem persischen Dichter) für Männerchor von H. Hugo. Op. 1. Leipzig, Verlag von E. Wengler.

Das Gedicht ist in „Tausend und Eine Nacht im Orient" von Friedrich Bodenstedt mitgetheilt — ein echt orientalisches Trinklied, dessen Poesie

„Was ist das Riechen?
Ein Trinken von Duft.
Was ist das Athmen?
Ein Trinken von Luft" u. s. w.

der Komponist in diesem seinem Erstlingswerke freilich nicht nahe gekommen ist. Uebrigens kann das an sich frische Lied, gut gesungen, Wirkung machen.

Drei Gedichte für vierstimmigen Männerchor, komponirt und dem Bodenbacher Männergesangvereine gewidmet von Karl Maria Ritter v. Savenau. Op. 11. Prag, Schalek und Wetzler.

Unter diesen Gesängen empfehlen sich „O glücklich, wer ein Herz gefunden", Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben und „Fischerlied", Gedicht v. Scherenberg, durch entsprechende charakteristische Haltung und Stimmführung. Minder glücklich erscheint die Interpretation des tief ernsten, ergreifenden Gedichts von Eichendorff „Nächtlich dehnen sich die Stunden". Jedenfalls sind diese Gaben eine annehmbare Vermehrung des reichen Vokalquartetten-Schatzes.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. („Pietra"). Mosenthal's fünfaktiges Trauerspiel „Pietra" fand am Abend der ersten Vorstellung eine recht lebhafte Aufnahme. Die neue Arbeit, im Ganzen wieder des Autors poetisches Talent, wie dessen einzelne Schwächen aufweisend, führt uns inmitten der trostlosen und blutigen Metzeleien der Guelfen und Ghibellinen. Diesmal würgen sich nicht die bekannten Familien der Capulet's und Montagues, sondern die der Campetri's und Ezzelino's. Jene sind Guelfen, diese Ghibellinen. Ob der mörderische Hader, Blutdurst und Haß auch „aus einem luft'gen Wort" erzeugt sind, bleibt im vorliegenden Stück dunkel. Die Fabel, obgleich mit großer scenischer Geschicklichkeit komponirt, enthält keinen neuen Gedanken: die alten widerlichen und rohen Parteikämpfe, die Shakespeare's Meisterhand in „Romeo und Julia" dichterisch verklärte. Es erhellt jedoch aus der Anlage der Hauptfigur Pietra (Frl. Erhartt,) Campetri's Tochter, daß dieselbe weder eine Julia, noch eine zweite Deborah, dagegen aber auch keine Chriemhilde oder Medea werden sollte. Schon die Einführung Pietra's trägt etwas Absonderliches an sich; denn wir sehen diese des Nachts unter Feindesleichen nach Manfred (Hr. Landvogt), dem Sohne ihres Todfeindes Ezzelin, racheschnaubend ausspähen. Pietra's Herz, von Liebe noch nicht berührt, hat kein Ohr für das Werben des heldenmüthigen Leonisio (Hr. Karlowa). Da entdeckt ihr plötzlich ihre Amme Nova (Fr. Jachmann), daß sie einen todeswunden Jüngling, der Partei Ezzelino's angehörend, aus Mitleid gerettet habe. Pietra sieht ihn und — verliebt sich. Es ist Manfred. Die Ihren, von einer Blutspur geleitet, suchen den Verwundeten und drohen ihm mit Tod. In dieser lebensgefährlichen Lage drückt Pietra dem geliebten Todfeinde einen Schlüssel in die Hand, der ihn durch einen geheimen Gang aus dem Felsenschlosse an der Brenta glücklich zu den Seinen rettet. Um den Bart dieses

Schlüssels dreht sich die Peripetie des Stückes. Dem an seiner Wunde den Abend über dahinsiechenden Manfred entreißen den Schlüssel, trotz dessen Abwehr, seine Genossen, die leicht den geheimen Weg in's Schloß findend, zum Ueberfall der Guelfen ihre Schwerter zücken. Sie werden auf's Haupt geschlagen. Pietra glaubt sich aber von Manfred verrathen, und, indem ihre kaum erwachte Liebe sich blitzschnell wieder zu Grimm und Blutgier umsetzt, beschließt sie mit dem Untergang des Geliebten zugleich den ihrigen. Manfred, seine Unschuld mit der letzten Lebenskraft erweisend, haucht endlich zu den Füßen Pietra's, die sich darauf erdolcht, seine Seele aus. — Aus diesen wenigen, dem Hauptcharakter entlehnten Zügen ersieht man wohl zur Genüge, daß „Pietra" ein Schauergemälde der dunkelsten Gattung und — ohne Schluß ist. Sollen uns etwa die Freundschaftsversicherungen Leonisio's und Alberich's nach der Katastrophe einen wahrhaften Frieden verbürgen? Hören wir nicht schon fast während des Vorhangfallens des fünften Aktes den Wuthschrei der Rache wieder, der die beiderseitigen Parteien zu erneutem Morden entflammt? Und wo bleibt denn die Schuld Pietra's? Mag immerhin die Verabfolgung des Schlüssels ein „Fehler" gegen Vater und Freunde genannt werden, dergleichen kann doch nimmermehr als tragische Schuld gelten. Einer wahren Schuld machte sich hingegen Pietra nur dann theilhaftig, wenn jener Fehler gleichsam dämonisch die Heldin von Stufe zu Stufe fortjagte und zu Handlungen hintrieb, die nicht allein den Untergang ihres ganzen Hauses, sondern auch den Tod des Geliebten zur Folge hätten. Aber ihr Vater Graf Tiso (Hr. Dessoir) besiegt ja seine und ihre Feinde, und der von keinem Verrath belastete Manfred stirbt einfach an seiner Wunde. Wie sehr die theatralisch angelegten Effekte uns „packen" mögen, den handelnden Personen können wir nur theilweise unsere Theilnahme entgegenbringen. Was soll das ewige Kampfgetose und Schlachten, wenn daraus nicht endlich eine Sühne, eine Geist und Herz erquickende Erhebung für die Zukunft emporsprießt? — Der Sprache läßt sich, vornehmlich was die Bravour der Leidenschaft betrifft, wuchtiger Schwung und poetische Kraft nachrühmen, nur der unzeitgemäße Bilderschmuck stört. Eine größere dramatische Vertiefung der Idee, ein strengeres Maßhalten, weniger Phrase, eine individuellere Färbung der Personen hätte dem Stücke zu größerem Vortheil gereicht. Die Darstellung darf eine einsichtig fleißige genannt werden. Frl. Erhartt that ihr Bestes, so weit ihr Talent und tönendes Organ zu Hülfe kamen. Sicher ist's, daß eine geniale, mit schöpferischer Phantasie begabte Schauspielerin die Rolle der Pietra zu einer effektvollen Bedeutung zu erheben vermöchte. Die Künstlerin findet sich wohl anständig mit dem Heroinenthum einer Maria Stuart u. s. w. ab, die Eigenthümlichkeit ihrer schauspielerischen Begabung fordert aber fast einzig und allein den Boden bürgerlicher Sphäre zu einer gedeihlichen Entfaltung. Von den übrigen Darstellern erwähnen wir lobend: Fr. Jachmann, die HH. Dessoir und Karlowa. Warum hat Hr. Landvogt für seinen Manfred eine Studie an Wichmann's sterbendem Krieger auf der Berliner Schloßbrücke zu machen versäumt? — Die ehrenden Auszeichnungen, mit denen man Dichter und Darsteller sichtlich überhäufte, waren, wie schon oben bemerkt, am ersten Abend glänzend, die der beiden darauffolgenden Vorstellungen bewegten sich allmählich in absteigender Linie.

F. **Prag.** (Personal-Nachrichten. Debüts. Reprise.) Von den mancherlei Fächern, welche jetzt in unserer Oper gar nicht oder nicht entsprechend besetzt sind, erfreute sich in jüngster Zeit das Fach der Altistin mehrerer Debüts, die sämmtlich das Niveau des Mittelmäßigen nicht überstiegen. Die relativ beste war Frl. Lang aus Pest, welche bisher die Maddalena in „Rigoletto" und Mutter in „Hans Heiling" sang; eine nicht umfangreiche, aber angenehme Stimme und gute Schule empfehlen nach diesen kleinen Partien Frl. Lang für minder bedeutende Aufgaben. Frl. Borchard vom Theater della Pergola in Florenz sang die Azucena mit unzureichendem Organ, Frl. Grohmann aus Linz dieselbe Partie und die Königin der Erdgeister in „Hans Heiling"; die letzgenannte dünkt uns die am wenigsten geeignete, da sie an einem auffallenden Organfehler leidet, während sonst Klang und Fülle der Stimme genügen. „Hans Heiling" erschien am 1. d. M. neu einstudirt, übte aber in einer ungünstigen Besetzung, von der nur Hr. Robinson (Heiling) eine rühmliche Ausnahme machte, keiner gute Wirkung aus; Fr. Beitl (Anna) sollte bei aller Begabung solchen größeren Aufgaben noch fern bleiben. Trefflich einstudirt, waren diesmal die schwierigen Chöre.

1. **Stuttgart.** (Repertoir. Personal-Verhältnisse). Die in meiner Eröffnungs-Korrespondenz geschilderte günstige Bewegung unserer Theaterverhältnisse hat bis jetzt angehalten. In dem Umfange eines Monats haben wir an Schauspielnovitäten eine Tragödie und drei neueinstudirte Lustspiele gehabt, J. G. Fischer's „Friedrich II.", „Der Vetter", (dreiaktig) von Benedix, „Welche ist die Braut?" (fünfaktig) von Johanna v. Weißenthurn, „Die Schwäbin" (einaktig), nach dem Französischen von Castelli. Letzteres, ein grober und durch seine sittliche Sphäre oft widriger Scherz, ist für unsere neuengagirte Liebhaberin Frl. Auguste Schmidt zur Unzeit wiedererweckt werden, nachdem vor mehr als zwanzig Jahren deren Mutter, Fr. Schmidt, in der Titelrolle außerordentlich gefallen hatte. Nicht nur daß die Zeiten sich geändert haben, sondern Frl. Schmidt ist auch ein sehr schwaches Abbild der guten Eigenschaften ihrer Mutter; Geist, Leben und Grazie fehlen ihr wesentlich, und es bleibt nur eine fast zu nüchterne Naivetät zurück. Doch ist für den eigenthümlichen Reiz naturtreuer Vorführung des provinziellen Idioms ein heimatliches Ohr immer dankbar und so erntete auch Frl. Schmidt für Spiel und Gesang vollen Beifall. Auch das Weißenthurn'sche Stück ist veraltet, aber gesunder Witz, reiches Gemüth und geistvolle Situationsentwicklung machen es doch zu gesunder Kost, die nur etwas zu stark mit Rührung gewürzt ist. Ein weiteres Lustspiel von J. C. H. Wages „Lieutenant Rosa" ist als Novität angekündigt. Die Personalbewegung andrerseits ist bei uns eher im Steigen als im Fallen begriffen. In der Oper ist der Tenorist Hr. Reinhold aus Berlin nach zweimaligem Auftreten als Tamino und als Chateauneuf („Czaar und Zimmermann") engagirt worden, und Hr. Pischek tritt wiederum, wie im vorigen Winter, nach Bedürfniß in gelegentlichen Gastrollen auf. Im Schauspiel hat, von hoher Stelle empfohlen, Frl. v. Pistrich aus Lübeck als Herzogin von Marlborough mit vielem Beifall gastirt, ohne jedoch, wie es scheint, die Gunst des Hrn. Intendanten gewinnen zu können, der von erwarteten weiteren Darstellungen abzusehen

scheint. Demnächst soll jedoch Frl. Widmann aus Mannheim als Heldenmutter in der „Braut von Messina" auftreten. Hr. Arndt ist in Anbetracht seines Augenübels mit einer seinem Gehalte nahe kommenden bedeutenden Pension in Ruhestand versetzt worden; er war ein sehr brauchbarer und viel verwendeter Schauspieler, der in Rollen wie Gianettino Doria und Ben Akiba gleich Gutes leistete, wenn auch Verständniß und Intention, die in außertheatralischen Kreisen sich großen Rufes erfreuten, sich nicht völlig auf der Höhe solcher Rollen befanden. Außer Hrn. Stein, der in Arndts Stelle tritt, ist ferner Hr. Wentzel für das Charakterfach engagirt worden, ein junger noch fast dilettantischer Schauspieler, der, bisher auf kleineren Bühnen der Heimat beschäftigt, als Taddäus in Fischer's „Friedrich II." nicht ohne Glück debütirte. Endlich gastirt als Liebhaber noch ein Hr. Edward, der, wie es scheint, zu gelegentlicher Stellvertretung für die HH. Wallbach und Wentzel engagirt werden soll. Im Ganzen übrigens gibt sich diese Beweglichkeit als eine unbehagliche Unruhe kund, und es scheint nicht einmal ausgemacht, ob sie sich nicht auch nach oben hin ausbreite; man nennt Hrn. v. M. . . . . . . und Hrn. A. v. W. . . . ., mit denen Unterhandlungen angeknüpft und beziehungsweise abgebrochen worden seien.

Kleine Chronik.

Deutsches Theater in Nord-Amerika. New-York hat gegenwärtig neben einer italienischen und einer englischen auch eine deutsche Oper, und neben einem französischen auch ein deutsches Theater, und zwar von einer Größe, bezüglich deren es sich mit den ersten Schauspielhäusern Amerika's und Europa's messen kann. Ueberdies sollen zwei reiche Banquiers die Absicht haben, in einem der elegantesten Stadttheile ein neues Theater bauen zu lassen, worin abwechselnd deutsche und französische Vorstellungen gegeben werden sollen. Nebenbei wurde im Atlantic-Garden, einem pompösen Lokale, ein neues deutsches Vaudeville Theater errichtet, welches am 1. Oktober eröffnet werden sollte. Das neue Stadttheater wurde am 6. September mit „Heinrich von Schwerin" eröffnet, dem ein Prolog in Versen vorherging. Die deutsche Oper eröffnete ihre Saison am 12. September in der „Academy of Music" mit „Faust".

Die italienische Oper in Paris hat nach der Eröffnungsoper, „Rigoletto", ihre Vorstellungen an den drei folgenden Abenden mit drei anderen Opern fortgesetzt, und zwar mit „Lucrezia Borgia", „Lucia" und „Sonnambula". In letzterer debütirte Adelina Patti. Den Elvino und Gennaro sang Hr. Naudin, welcher bekanntlich von Meyerbeer designirt ist, um den ersten Tenorpart in der „Afrikanerin" zu übernehmen.

„Roland à Roncevaux", die achzehn Jahre alte neueste Oper von Paris, hat in der Person Mermets zugleich ihren Dichter und ihren Komponisten. Der Text ist dem uralten Liede von Roland's, des berühmten Paladins Karl's des Großen, Untergange im Kampf von Ronceval gegen die Sarazenen entnommen. Mermet ist seiner Quelle ziemlich treu geblieben und hat sich nur eine Zugabe in dem romantischen Verhältnisse zwischen dem Helden und der von Gomelon verfolgten Alda gestattet. Der Erfolg der ersten Aufführung soll, Pariser Blättern zufolge ein triumphartiger gewesen sein. Besonders werden eine Arie der Alda, ein Duett zwischen ihr und Roland, der Gesang der Krieger im Ronceval in driten Akt, erhöht durch eine großartige Ausstattung, ein Ballet u. A. gerühmt.

Die „süddeutsche Zeitschrift für Theater und Musik", welche sich, unter der Redaktion des Hrn. Dr. Koffka, als ein Fachblatt besserer Art erwiesen hatte, ist nach einjährigem Bestehen wieder eingegangen. Dagegen schießen freilich Agentenblätter allenthalben wieder wie Pilze in die Höhe.

Franz Wüllner, städtischer Musikdirektor in Aachen, dessen Preiskomposition „Heinrich der Finkler" (Text von K. Lemcke) wir in Nr. 38 erwähnten, hat einen Ruf als Hofkapellmeister nach München erhalten, und soll gesonnen sein, denselben anzunehmen.

Von Eduard Hobein, einem auch als Dramatiker bekannten mecklenburgischen Schriftsteller, ist ein „Buch der Hymnen" erschienen, Uebertragungen altestamentarischer Kirchenlieder vom 4. bis 16. Jahrhundert. (Schwerin, Stiller'sche Hofbuchhandlung.) Die Uebertragungen empfehlen sich ungemein für die Komposition, da sie flüssig und tüchtig zugleich gearbeitet sind. Man vergleiche z. B. die erste vollständige Uebertragung von Bernard v. Clairvaux's: **„Jesu, dulcis memoria"**:

„Die wahre Freud' des Herzens ist,
Dein zu gedenken, Jesu Christ,
Doch über Alles ist es werth,
Wenn selbst Du bei uns eingekehrt".

Lokales.

Der Konflikt am Burgtheater soll, neueren Angaben zufolge, auf dem Wege friedlicher Beilegung sein und Hr. Laube Direktor bleiben. Wir würden uns freuen, diese Nachricht offiziell bestätigt zu hören und wollen dann nur hoffen, daß die Versöhnung von Dauer und die Thätigkeit aller Betheiligten auf solchen Grundlagen geregelt sein möge, wie sie dem Gedeihen der Hofbühne am besten entsprechen.

Die Wiener Singakademie hat im vorigen Montag eine Generalversammlung abgehalten, in welcher die Chormeisterwahl und — das Defizit zur Sprache kamen. Der Vorstand, Hr. Egger, ermunterte zu weiterem Ausharren und künstlerischem Zusammenwirken, und proponirte Hrn. Dessoff als Chormeister, indem Hr. Brahms die Stelle zurückgelegt habe. Die, übrigens von Seite des Komités schon vor längerer Zeit getroffene, Wahl des Hrn. Dessoff wurde nunmehr durch 71 Stimmen gegen 6, (welche sich den HH. Weinwurm und Heißler zuwandten) offiziell ratifizirt.

Briefkasten der Redaktion. 8. — 14. Oktober: A. F. in Paris, E. H. in Schwerin. Bereits brieflich beantwortet. — H. Th. R. in Berlin: Erhalten. — L. K. in Königsberg: Schon beantwortet. — M. v. M. in Linz: Zur Aufnahme nicht geeignet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 43. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 22. Oktober. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Schopenhauer über die Musik.

(Arthur Schopenhauer war 1788 in Danzig geboren und lebte seit 1833 bis zu seinem Tode im Jahre 1860 in Frankfurt a. M.)

v. Br. — Der Thatsache gegenüber, daß die durch mehr als dreißig Jahre fast gänzlich unbeachtet gebliebenen Werke des Philosophen Arthur Schopenhauer nun seit geraumer Zeit mehr Aufmerksamkeit selbst eines größeren Publikums, als philosophischen Werken in unseren Tagen zu Theil zu werden pflegt, in lebhaftem Grade auf sich gezogen haben, wird es denjenigen Lesern dieser Blätter, welche gleichwohl bisher mit denselben noch keine Bekanntschaft gemacht oder höchstens indirekt und aus der Ferne hie und da Einiges über den Geist, Charakter, Inhalt dieser Lehre vernommen haben, vielleicht nicht unwillkommen sein, die Anschauungen kennen zu lernen, welche sich Schopenhauer *) über die Musik gebildet und in seinen Werken, besonders seinem Hauptwerke („Die Welt als Wille und Vorstellung“, I. Theil §. 52, pag. 301—316 und II. Theil, 39. Kapitel „Zur Metaphysik der Musik“) niedergelegt hat.

Freilich ist ein völliges Verständniß dieser Anschauungen ohne Bekanntschaft mit Schopenhauer's Lehre in ihrer Totalität schwer möglich, da jene mit dieser, wie sich von selbst versteht, auf das genaueste zusammenhängen. Wir wollen indessen einige Kernpunkte seiner Lehre wenigstens andeuten, um dieses Verständniß gleichwohl bis zu einem gewissen Grade zu ermöglichen.

Schopenhauer's Lehre wurzelt, zum Theil wenigstens, in jener Kant's. Er hat dies selbst wiederholt ausdrücklich und nachdrücklich bekannt. Kant lehrte, daß wir überall in der Welt nur „Erscheinungen“ erkennen, daß sich hinter diesen Erscheinungen aber nothwendig etwas verbergen müsse, das uns jedoch ewig unbekannt bleiben werde, daß wir vermöge unserer Organisation nur Endliches, d. h. eben Erscheinungen zu erkennen vermögen. Dieses Etwas, welches den Erscheinungen sowohl im Einzelnen, wie im Ganzen zu Grunde liege, nannte er das „Ding an sich“. Schopenhauer selbst hat hervorgehoben, daß diese Lehre Kant's von dem „Ding an sich“ mit Plato's Lehre von den „Ideen“ nahe verwandt, wenngleich nicht identisch sei. Plato nämlich lehrte, daß allen Dingen (Erscheinungen) der Welt gewisse Ideen zu Grunde lägen, nach welchen sie gebildet wären: also den Mineralien z. B. so wie den Pflanzen, den Thieren, so wie dem Menschen und zwar im Einzelnen sowohl wie im Ganzen. Allem Einzelnen nun — daher auch z. B. den menschlichen Handlungen — liegen nach Plato solche Ideen zu Grunde, und jene können diesen adäquat, aber auch unadäquat sein. Es ist nöthig dies zu bemerken, weil in Schopenhauer's

*) Wie sehr Schopenhauer die Musik liebte und schätzte, geht aus seiner nachfolgenden Schilderung dieser Kunst von selbst hervor. Er war in Frankfurt ein fleißiger Besucher sowohl der Oper als der Konzerte. Beethoven'sche Symphonien pflegte er immer mit geschlossenen Augen zu hören, und wenn nach einer solchen irgend ein Modestück des Tages folgte, sich zu entfernen, um sich den Eindruck nicht stören zu lassen. Er blies selbst ein wenig die Flöte und pflegte gewöhnlich vor dem Mittagstisch eine halbe Stunde auf diesem Instrumente zu spielen. Sein Biograph Gwinner machte einmal die Bemerkung, er hätte, wenn er schweigend saß, an Beethoven, sprechend dagegen an Voltaire erinnert, und wofern diese Beobachtung nur ein Fünkchen Wahrheit enthält, so ließe sich schon aus ihr allein abnehmen, welche Gegensätze in diesem Geiste zusammentrafen und zur Einheit zu verschmelzen strebten

Auffassung eben diese Ideen (d. h. das Allgemeine in den einzelnen Dingen, Erscheinungen, Handlungen) das Objekt der Kunst, und zwar jeder Kunst ausmachen.

Schopenhauer nun aber wollte dies Kant'sche „Ding an sich" nicht als ein schlechthin Unbekanntes gelten lassen, sondern er meinte, — und dies ist einer der Kernpunkte seiner Lehre — dieses allen Erscheinungen zu Grunde liegende Etwas, dieses „Ding an sich" sei nichts Anderes, als der „Wille". Dieser sei Wurzel und Wesen der Welt, aus ihm sprieße und keime Alles hervor. Nach Schopenhauer ist es daher auch ein Wille, der sich in der Erscheinung des anorganischen Naturproduktes, des Minerals, offenbart: es bezeichnet dieses, um in Schopenhauer's Sprache zu reden, die unterste Stufe der Objektivation des Willens zum Leben. Eine höhere Stufe drückt das vegetabilische, eine noch höhere das animalische Produkt, die höchste uns bekannte aber der Mensch aus. Dieser „Wille" nun ist uns keineswegs ein unbekanntes X, vielmehr ein uns sehr vertrautes Ding, ja das einzige, wovon wir unmittelbare, direkte Kenntniß haben, da wir von allen andern Dingen (Erscheinungen) nur indirekte Kenntniß — nämlich einzig und allein durch das Medium des Intellekts — zu erhalten vermögen. Blicken wir außer uns, so finden wir die ganze sichtbare, anschauliche Welt, die „Welt als Vorstellung" (wie sie nämlich realiter auch wieder nur als unsere, durch unsere Sinnesorgane vermittelte Vorstellung existirt) vor uns; blicken wir dagegen in uns, so finden wir nichts vor, als — den Willen. Und aus diesen beiden Hälften, der „Welt als Vorstellung" und der „Welt als Wille", besteht überhaupt die ganze, d. h. unsere Welt. Die ganze Menschheitsgeschichte geht nur aus der ununterbrochenen Wechselwirkung dieser beiden getrennten Hälften auf einander hervor. Das eigentliche Agens, das Ursprüngliche aber ist der Wille, nur das Sekundäre, Abgeleitete äußerlich die Erscheinung, innerlich der Intellekt.

Wie nun der Wille überhaupt in der Erscheinungswelt sich auf verschiedenen, niedern und höheren Stufen der Objektivation manifestirt, so auch im Menschen. Wo sich der Wille in einem Individuum sehr schwach manifestirt, da führt dieses meist ein dumpfes, mehr vegetabiles Leben, wogegen ein sehr kräftiger, heftiger Willensimpuls meist ein von Leidenschaften stürmisch bewegtes Leben zur Folge hat. Je kräftiger, reicher, umfassender aber der Intellekt des Menschen, sowohl durch Naturanlage, wie durch Bildung, desto mehr vermag dieser den Menschen von der Herrschaft des (an sich blinden) Willens zu befreien, indem er ihn desto befähigter macht, in der helleren „Welt als Vorstellung", statt in der dunkleren „Welt als Wille" (der Empfindungs-, Gefühlswelt) zu leben. Ja, der von der Erkenntniß beleuchtete Wille kann sich sogar vom Leben ganz abwenden und zu dem führen, was Schopenhauer die Verneinung des Willens zum Leben nennt und als das Phänomen der Heiligkeit schildert (als der Beschränkung alles Begehrens und Strebens auf das zur bloßen Erhaltung der Existenz Unentbehrliche), wobei wir nur bemerken wollen, daß das Phänomen, welches uns die großen Genien der Menschheit, insbesonders in Kunst und Wissenschaft, in ihrem Leben und Wirken zeigen, zu jenem Phänomen der Heiligkeit in sehr naher Verwandtschaft steht.

Dies vorausgeschickt, wird das Verständniß dessen, was wir nachfolgend von Schopenhauer's Ansichten über Musik mittheilen, hoffentlich auf keine unüberwindlichen Schwierigkeiten stoßen. Diese Ansichten entwickelt Schopenhauer in dem ersten Bande seines (im Jahre 1818, seinem dreißigsten Lebensjahre, zuerst erschienenen) Hauptwerkes: „Die Welt als Wille und Vorstellung" im dritten Buche, welches von der „Platonischen Idee, als dem Objekt der Kunst" handelt, §. 52 folgendermaßen:

„Die Musik steht ganz abgesondert von allen andern Künsten. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft, so daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben, als ein exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerari animi (eine heimliche Rechenübung der unbewußt zählenden Seele), wofür sie Leibnitz ansprach *) und dennoch ganz Recht hatte, sofern er nur ihre unmittelbare und äußere Bedeutung,

*) Indessen wäre hier doch auch zu erwägen, was denn Leibnitz von Musik kannte. Die alte Kunst der Kontrapunktik war doch in der That oft kaum etwas Anderes, als wofür Leibnitz die Musik überhaupt ansah. Freilich ließe sich dagegen wieder einwenden, warum denn z. B. Luther, der doch in einer noch früheren Epoche lebte, als Leibnitz, die Musik ganz anders ansah, der sie bekanntlich immer nur eine himmlische Kunst nannte. Der Unterschied in der Auffassung ist also auch hier mindestens eben so sehr subjektiv, wie objektiv begründet.

ihre Schale betrachtete. Wäre sie jedoch nichts weiter, so müßte die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich sein, die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechenexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude sein, mit der wir das tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache gebracht sehen. Auf unserem Standpunkte daher, wo die ästhetische Wirkung unser Augenmerk ist, müssen wir ihr eine viel ernstere und tiefere, sich auf das innerste Wesen der Welt und unseres Selbst beziehende Bedeutung zuerkennen, in Hinsicht auf welche die Zahlenverhältnisse, in die sie sich auflösen läßt, sich nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten. Daß sie zur Welt in irgend einem Sinne sich wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbild verhalten muß, können wir aus der Analogie mit den übrigen Künsten schließen, denen allen dieser Charakter eigen ist, und mit deren Wirkung auf uns die ihrige im Ganzen gleichartig, nur stärker, schneller, nothwendiger, unfehlbarer ist. Auch muß jene nachbildliche Beziehung zur Welt eine sehr innige, unendlich wahre und richtig treffende sein, weil sie von Jedem augenblicklich verstanden wird und eine gewisse Unfehlbarkeit dadurch zu erkennen gibt, daß ihre Form sich auf ganz bestimmte, in Zahlen auszudrückende Regeln zurückführen läßt, von denen sie gar nicht abweichen kann, ohne gänzlich aufzuhören, Musik zu sein. Dennoch liegt der Vergleichungspunkt zwischen der Musik und der Welt, die Hinsicht, in welcher jene zu dieser im Verhältniß der Nachahmung oder Wiederholung steht, sehr tief verborgen. Man hat die Musik zu allen Zeiten geübt, ohne hierüber sich Rechenschaft geben zu können: zufrieden, sie unmittelbar zu verstehen, thut man Verzicht auf ein abstraktes Begreifen dieses unmittelbaren Verstehens selbst". — — —

„Die adäquate Objektivation des Willens sind die (Platonischen) Ideen; die Erkenntniß dieser durch Darstellung einzelner Dinge (denn solche sind die Kunstwerke selbst doch immer) anzuregen, (welches nur unter einer diesem entsprechenden Veränderung im erkennenden Subjekt möglich ist), ist der Zweck aller andern Kunst. Sie alle objektiviren also den Willen, nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen: und da unsere Welt nichts Anderes ist, als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, mittelst Eingang in das principium individuationis (die Form der dem Individuo als solchem möglichen Erkenntniß), so ist die Musik, da sie diese Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignorirt sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den andern Künsten sich nicht sagen läßt. Die Musik ist nämlich eine so **unmittelbare** Objektivation und Abbild des ganzen **Willens**, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern **Abbild des Willens selbst**, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deßhalb aber ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste! denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. Da es inzwischen derselbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen, als in der Musik, nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise objektivirt, so muß, zwar durchaus keine unmittelbare Aehnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie sein zwischen der Musik und den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist".

(Schluß folgt.)

Mittheilungen über die „Bärenritter",

Posse von Uhland und Kerner.

Von Ed. Hobein.

Notter theilt S. 84 seiner Biographie **Uhland's** den Auszug eines **Uhland**'schen Briefes vom 10. Juni 1809 mit, welcher desjenigen Singspiels erwähnt, welches nach einer anderweitigen Bemerkung derselben Biographie von **Uhland** und **Kerner** nach einer in Karlsruhe vorgefallenen, von **Kölle** beschriebenen heitern Begebenheit während ihrer Studienzeit gedichtet sein soll. In jenem Briefe wird das Singspiel: „Der Bär" genannt und bestimmt **Uhland** seinen Antheil an demselben dahin, daß er der Dichter der Lieder und Gesangsnummern sei, während doch „die Hauptsache im Komischen" von **Kerner** herrühre.

Das Manuskript dieses Singspiels liegt uns vor; es nennt sich jedoch nicht: „Der Bär", sondern besser: „Die Bärenritter".

Der jugendlich ausgelassene Humor des Possenspiels ist wahrhaft glänzend, und die eingestreuten Opern-

gesangtexte zeugen neben ihrem dichterischen Werth in Scherz und Ernst von einem entschiedenen, später ja auch so sehr bestätigten Verständniß der für Komposition geeigneten Formen.

Das Singspiel ist dem bekannten Komponisten Friedrich Kücken zur Komposition übergeben und es wäre dringend zu wünschen, daß es der Bühne nicht lange entzogen bliebe. Dem in jenem Brief erwähnten beifälligen Urtheil Karl Mayer's wird gewiß jeder beistimmen, der das selbe auch nur liest. Einzelne Kürzungen werden sich in der Theaterpraxis schon machen. Um das Interesse im Voraus auf diese Neuigkeit der deutschen Bühnenliteratur zu lenken, geben wir nachstehend eine Paraphrase der harmlosen Dichtung, die als ein nicht unbedeutender Fund aus der Verlassenschaft beider Dichter betrachtet werden muß.

Die zweiaktige Posse führt uns auf den Landsitz des Don Eusebio in den Pyrenäen. Donna Klara, dessen Nichte und Mündel, schildert in einem Liede, in welches ihre Dienerschaft: Brigida, ihre Zofe, und Diego, ihr Diener, einstimmt, die Gefühle glühender Liebeserwartung. Wir erfahren dann im Dialog, daß der Geliebte nicht mehr fern sein könne, und Diego wird abgesandt, ihn unvermerkt einzulassen. Don Eusebio hütet die reiche Nichte und ihr Geld eifersüchtig vor jedem Freier, und da in der Stadt auf den allein erlaubten Gängen zur Kirche die liebe Jugend doch bald merkte, was hinter ihrem Schleier blühe, und Don Luis ihr Serenaden brachte, hat ihr Oheim sie hier auf seinem Landsitz verborgen, wo er denn nun gröblich getäuscht wird, da der Geliebte ihr, wie er leibt und lebt, durch den getreuen Diener zugeführt wird. Der getäuschte Oheim bemerkt dies um so weniger, als er ganz von Furcht eingenommen ist vor der Anfechtung des Bären, der sich täglich in der Nähe des Landhauses blicken läßt. Dem Bezwinger desselben hat er laut Anschlags sogar die Hand der Nichte versprochen. Don Luis kommt. Das folgende Duett ist so schön, daß wir es ganz mitzutheilen nicht versäumen wollen.

Klara.
Willkommen!

Luis (zugleich).
Gegrüßet!

Klara.
Mit zärtlichen Armen!

Luis.
Mit klopfender Brust!

Beide.
Willkommen, gegrüßet! u. s. w.

Klara.
Wie lebtest Du, Theurer?

Luis.
Wie du, meine Lust?

Klara.
Mein Leben am Tage
War stetes Bemühen,
Dich nieder zu ziehen
Vom hohen Gebirg.

Luis.
Ich lebte so lang
In wachsendem Drang'
Hinunter, hinunter
Zu Dir in das Thal!

Klara.
Erst wollt' ich in Weiten
Die Arme nicht breiten,
Nur Seufzer, wie Lüftchen,
Entsandt' ich nach Dir.

Luis.
Erst trieb nur in leisen
Aufquellenden Kreisen
Mein Sehnen hinab.

Klara.
Dann wagt' ich schon Worte,
Dann Thränen auf Thränen,
Dann Arme zu dehnen,
Dich nieder zu zieh'n.

Luis.
Von Hange zu Hang,
In wachsendem Drang,
So wollt' ich hinunter, —
Ein schwellender Strom.

Und schon unaufhaltbar,
Mit brausenden Wogen,
So bin ich gestürzet
Dir, Liebchen, an's Herz!

Klara.
Die fahenden Bogen
Ganz enge gezogen!
Die Arme geschlossen!
Und du nun umwunden,
So innig, so fest!
Willkommen!

Luis.
Gegrüßet! u. s. w.

Diego, der, eine Bärenhaut überm Arm, gleichzeitig mit Don Luis gekommen, verkündet Eusebio's Nah'n. Alle beeilen sich, Don Luis zu verbergen. Eusebio hält Diego zurück und erzählt ihm mit Schrecken, wie er dem Bären im Garten begegnet sei und wie er sich vor ihm in einen Kahn geflüchtet habe. Eine Zeitlang sei er umher geschwommen, bis er sich wieder an's Land und in's

Schloß habe retten können. Er habe die Brücken aufziehen lassen und erkläre das Schloß in Belagerungszustand, Diego ernenne er zum Festungskommandanten. Die Mauern sind zwar so morsch, daß keine Taube sich darauf setzen darf, aber Knechte sollen sie stützen und sie in Ermanglung groben Geschützes fallen lassen, wenn der Bär etwa darunter läuft. — Zwei Junker werden als Retter erwartet, — Diego soll die Uhren vorausrücken, daß sie um so eher eintreffen. Sie sollen ohnehin immer zu früh gehen. Eine sehr komische Scene gibt es, da Diego, um den Feind gehörig kennen zu lernen, den Artikel „Bär" aus Raff's Naturgeschichte vorlesen muß. Gut, daß es kein „Wasserbär" war, er wäre sonst Eusebio nachgeschwommen, — doch warum mußte er gerade jetzt auf's Land ziehen, der Gefahr des „Landbären" ausgesetzt zu sein! Da der Bär alle Jahre 3—5 Junge zur Welt bringt, so wären ihm nach zwanzig Jahren hundert Bären auf dem Halse! — Die erwarteten Retter in der Gefahr, die Ritter Don Pedro und Don Manuel kommen. Sie werden feierlich bewillkommt; der erstere möchte seinen Arm einer Familie von so gutem Adel, der letztere dem reichsten Edelmann des Landes leihen. Wer dem Don Eusebio die Haut des Bären bringt, erhält die Nichte als Preis. Er würde selbst den Feldzug mitmachen, aber seine seit der großen Retirade geschwächte Gesundheit, ein Ansatz zur Schwindsucht, lasse es nicht zu. Pedro und Manuel erzählen die Gefahren der Reise in einem komischen Duett, welches sie charakterisirt.

Pedro.

Ja, wir hörten stets ein Brüllen,
Waren oftmals so verwegen,
Fochten leise mit dem Degen,
Uns mit Kraft und Muth zu füllen.

Manuel.

Oft auch mit gezog'nem Schwerte,
Denn es war hier nicht zu trauen,
Setzt' ich mich verkehrt auf's Pferde,
Pedro mußte vorwärts schauen.

Pedro.

Auf daß weder Frosch noch Grille,
Noch ein and'res Thier uns täuschte,
Hielten wir den Athem stille,
Schauten oftmals durch die Fäuste.

Manuel.

Nicht zu werden seine Speise,
Wenn er wo in Klüften sitze,
Zogen wir die Füße leise
Aufwärts an die Sattelspitze.

Pedro.

Tapfer haben wir als Ritter —

Manuel.

Listig auch uns durchgewunden,

Beide.

Und vom Bär' wär' nicht ein Splitter, —
Hätten wir ihn nur gefunden.

Manuel hat eine Schlinge mitgebracht und läßt sich eine Büchse mit Honig und Branntwein füllen. Pedro aber wird aus dem Gewehrkasten gewappnet mit Panzer, Helm und Federbusch, Schild, Spieß, Fahne, — auch mit einem zweiten Schwert für die rechte Seite. Flinte und Pistolen fügt Diego hinzu und nennt das: „mit Gewalt der Waffen". Nun kommt schließlich noch eine Trommel dazu, Pedro weiß, daß diese sehr dazu diene, den kriegerischen Muth anzufeiern, — ihn nicht vor der Zeit zu verzehren, hält er mit Trommeln inne. Bei Begrüßung der Donna Klara folgt ein komisches Terzett zwischen Manuel, Eusebio und Klara, das den Reichthum der Schönheit mit dem von Manuel erstrebten irdischen Reichthum vergleicht. Ein Bedienter meldet, daß sich der Bär in der Nähe sehen lasse, — Alle fahren heftig zusammen. Der Diener bekommt von Eusebio den Verweis: „Wie oft habe ich dir gesagt, daß du mit solchen Schreckensposten nicht so plötzlich heraus kommen sollst!" Don Pedro, der durch Trommelschlag muthgestählt auszieht, bittet Diego: „Geh' du zuvor in den Hof hinab und jage den Truthan auf die Seite! Ich habe einen natürlichen Widerwillen gegen dieses Thier, sein Gekoller ist mir, wie dem Löwen der Hahnenschrei, und er würd' es gewiß nicht lassen, wenn er mein vor Kampflust glühendes Gesicht erblickte!" Manuel will sich sachte hinterher schleichen, damit der Bär ihn nicht hört. So ziehen sie mit einem Kriegsliede dahin, Eusebio begleitet sie. Brigida berichtet, Don Luis sei um ein Gutes vorausgeeilt, Klara geht auf den Söller in's Freie, um ihren Empfindungen Raum zu geben, denn die Gegenwart des Geliebten liegt so zwischen seligen Vor- und Nachgefühlen wie die Erscheinung der Sonne zwischen Morgen- und Abendroth. Ein hübsches Schlußduett zwischen Brigida und Diego hat ein komisches Liebesabenteuer aus den jungen Jahren des letzteren zum Gegenstand.

Doch wir dürfen nicht mehr verrathen. Wir hoffen, daß die Spannung, wie sich die Sache entwickelt, ausreichen wird bis zum Erscheinen des Scherzes auf unsern Bühnen.

Soviel ist gewiß, die Sache wird im zweiten Akt, der zunächst im Park die Bärenhetze zeigt, noch immer toller, denn der Bär hetzt die Jäger. Dieser Bär singt aber auch rührende Liebeslieder und überrascht die zur Berathung des Kriegsplans zu mehrerer Sicherheit auf zwei Bäume im Vorgrund gestiegenen Jäger, indem er

die Waffen des einen nebst dem ganzen Kerl allmählich vom Baum schüttelt, während der andre auf der Flucht ohnmächtig in der eigenen Schlinge hängen bleibt. Diesen schleppt er in den Busch, und als Pedro wieder muthig wird, kommt der Bär mit Manuels Stimme wieder und bittet um Befreiung, da der Bär ihn verschluckt habe. Pedro entflieht und als er in der zweiten Scene im Schloß erscheint: „Alle Kugeln sind verschossen!" und toller als Falstaff renommirt, löst sich die Sache leicht, da ein Engel in Menschengestalt erscheint mit dem gebändigten Bären, aus dem er Don Manuel befreit und die Bärenhaut seiner Geliebten überreicht, die ihm nun auch Don Eusebio nicht länger verweigern kann.

Musikalische Literatur.

„Die neue Richtung in der Musik". Von Louis Köhler. Leipzig bei J. J. Weber. 1864.

II. *)

⁒. — In jeder Kunst kommt es, sagten wir, nicht so sehr auf Intention und Richtung, als vielmehr wesentlich auf den Grad der persönlichen Begabung an.

Nirgends zeigt sich dies so überzeugend deutlich, als an Beethoven und Mozart, deren Werke auf denselben reinmusikalischen Grundlagen fußen und sich nur durch die Eigenart, durch die Verschiedenheit der persönlichen Begabung ihrer Schöpfer unterscheiden. Wir können darum Hrn. Köhler nicht beipflichten, wenn er in dem Sinne ein so großes Gewicht auf das Verhältniß der Beethoven'schen Musik zur Mozart'schen legt, als spiegle sich darin der denkwürdigste oppositionelle Eintritt einer Anfangs unverstandenen „neuen Richtung". Wir erblicken zwischen Mozart und Beethoven einen unermeßlichen persönlichen, aber keinen prinzipiellen Unterschied im Sinne einer „neuen Richtung", eines Umschwunges in der Art, Musik zu machen.

Bewegte sich Beethoven in seiner ersten Periode, was Satz-Eintheilung und Ausdruckswendungen betrifft, noch merklich im Mozart'schen Formgeleise, in der Ausprägung selbsteigener musikalischer Gedanken erscheint er doch schon damals, also ganz von vornherein, selbständig. Tritt dagegen in der zweiten Periode seines Schaffens, in der Zeit vollkräftiger, lebenstrotzender Reife, diese Selbständigkeit, diese ureigene Schöpfungskraft in ihm vollends siegreich an den Tag, — seine Werke fußen doch auch hier in allem Wesentlichen ihrer Form und Behandlung auf reinmusikalischen Grundelementen, auf denselben Grundregeln und Traditionen, denen auch Mozart im Wesentlichen gefolgt war. In beiden Perioden hält sich also Beides die Wage: die Tradition verhindert nicht die Herausbildung der Selbständigkeit, und diese, zur vollsten Reife gediehen, verhindert nicht die Beibehaltung der Tradition. Niemand ist so ganz „er selbst", als Beethoven, in Allem, was er schreibt, so ganz unabhängig von jedem persönlichen Einfluß, so ganz entfernt von jeder wie immer gearteten Nachahmung. Bei Niemand als bei ihm haben wir so mächtig die bestimmte Empfindung, vor einer völlig neuen Persönlichkeit zu stehen. Aus dieser gewaltigen Persönlichkeit entwickelt sich natürlich ein neuer, nur ihr eigener Styl, nicht aber eine „neue Richtung" im Sinne einer dem Vorhergegangenen feindlichen Neuerung. Abweichungen von traditionellen Eintheilungen, z. B. der Sonatensätze, in der Verletzung der Quintenverbote, in der Anwendung der Modulation, in der Auflösung der Dissonanzen, — derlei Regelwidrigkeiten wird man doch nicht für Kennzeichen einer „neuen Richtung" bei Beethoven ausgeben wollen? Mit berechtigtem Selbstgefühl konnte er für seine Person in einzelnen Fällen über die hergebrachten Formen untergeordneter Art hinwegsehen. Nicht immer folgte daraus eine neue, für alle ähnliche Fälle giltige Regel, und wo diese daraus folgte, da gehörte sie zu jenen Regeln temporärer Gattung, wie sie jeder geniale Komponist der ihm nachfolgenden Theorie zur Bestätigung und Feststellung überläßt. Um aber solche Aenderungen in den wechselnden Formen zu veranlassen, muß der Komponist eben seine Genialität einerseits und andererseits seinen Respekt vor dem Wesen seiner Kunst bewiesen haben, zwei Bedingungen, die sich gerade in Beethoven, inmitten seiner schönsten Periode, an seinen besten Werken, wunderbar vereinigen. Seine Genialität überhaupt braucht hoffentlich nicht erst bewiesen zu werden, und sein Respekt vor dem Wesen seiner Kunst zeigt sich uns darin, daß sein künstlerisches Schaffen — die Erfindung und Ausgestaltung seiner musikalischen Gedanken — ausschließlich nach rein musikalischen Grundsätzen vor sich ging, was uns Hr. Köhler selbst zugeben muß, da er Beethoven mehrfach den sogenannten „reinen Musikern" zuzählt, also denjenigen (und dies sind eben geradezu alle bedeutenden Musiker aller Zeiten), welche wie Mozart, Haydn, Händel, Bach u. s. w. nach rein musikalischen Grundsätzen komponirt haben. Wenn uns

*) S. Nr. 38, S. 598 d. J.

aber Hr. Köhler dieses zugibt, so kann er uns nimmermehr die Beethoven'sche Musik als eine „neue Richtung" im heutigen Sinne der Mozart'schen gegenüberstellen.

Aber die dritte, die letzte Periode Beethoven's, wirft man uns ein, die vielbestrittenen „letzten Werke", die „damalige Zukunftsmusik", wie Hr. Köhler (S. 9) sie nennt, die Werke, die man seither so lange spielte, „bis sie schön genug klangen, um als „Schönes" verständlich zu sein?!" — Uns dünkt, man braucht diese letzten Werke weder als musikalische Ungeheuer zu verlästern, noch als nachahmenswerthe Muster einer jüngeren Generation anzupreisen. Der „letzte Beethoven" gilt uns als das Genie, dem etwas Menschliches begegnet ist. Um der vielen einzelnen Schönheitsblitze, um der großartigen Anlage, um des himmelstürmenden Gedankenfluges willen kann und soll man die kühnen Uebergriffe, die titanenhaften Mißgriffe in diesen Werken dem Schöpfer so vieler anderer, vollendet schöner als eine Folge körperlicher Krankhaftigkeit und geistiger Ueberreiztheit, als noch immer bewundernswerthe Ausnahmen hinnehmen. Nur muß man sie nicht als Zukunfts-Errungenschaften ausgeben, und darauf weiter fortbauen wollen; nur muß man, was hier eine großartige, staunenswerthe Ausnahme war, andern, mäßig begabten Komponisten nicht als neue Regel hingehen lassen, nur muß man nicht wähnen, daß das nähere Vertrautsein mit einem Musikstück, wie man es durch öfteres Spielen desselben erringt, gleichbedeutend sei mit dem Begriff der Schönheit, die wir doch ganz entschieden auf ästhetische, und nicht auf Gewohnheitsnormen zurückführen müssen. Die dritte Periode Beethoven's kann daher die früher ausgesprochenen Ansichten eben so wenig umstürzen, als eine Ausnahme überhaupt die Regel umstürzen kann. Vielmehr ergibt sich für uns als Resultat des Gesagten aus dem Beispiel Beethoven's gegenüber Mozart: daß der genialste Komponist, in seiner reifsten Periode und seinen schönsten Werken vollkommen originell, seinem Vorgänger gegenüber vollkommen selbständig sein könne, ohne damit irgendwie eine „neue Richtung", neue musikalische Grundsätze inaugurirt zu haben. Es ist dies von großem Werth gegenüber der Köhler'schen Argumentation. Hrn. Köhler gilt die ehemalige Opposition gegen Beethoven als ganz oder ungefähr dieselbe Erscheinung (Mangel an Kenntniß und Verständniß), wie die gegenwärtige Opposition gegen Berlioz, Wagner und Liszt. Wir hingegen wollen mit Obigem darauf hingewiesen haben, daß diejenigen unter Beethoven's Werken, die groß und schön sind, aus denselben Grundbedingungen heraus groß und schön sind, wie die Werke Mozart's, Haydn's u. A. Was an Beethoven auf seine Zeitgenossen fremdartig wirkte, war, unserer Ansicht nach, theilweise nur formeller Natur, Eigenthümlichkeiten, die man allerdings damals sich zu sehr beeilte zu verurtheilen, — theilweise aber auch wirkliche Ecken und Kanten, die man Beethoven zu Liebe hinnehmen muß, Beethoven zu Liebe aber mit gutem Gewissen nicht für Schönheiten ausgeben kann. Wenn wir von der Fremdartigkeit der modernen „Genies" dasselbe glauben sollen, so müßten eben auch sonst dieselben Bedingungen vorhanden sein; ihre angebliche „neue Richtung" müßte vor Allem eine bedeutende Schöpfungskraft als Grundlage haben, — sonst zerfällt jede Parallele mit Beethoven in leeres Phrasenwerk. Die neuen Bahnen, die sich Beethoven eröffnet hat, waren auf sein Genie gegründet und entfernten sich in nichts Wesentlichem von den Grundbedingungen aller Musik. Will man jetzt andere Grundbedingungen aufstellen, so haben diese Bestrebungen wenigstens mit denen Beethoven's nichts gemein, und will man sich Beethoven'sche Verdienste vindiziren, so gehört dazu mindestens ein Bruchtheil Beethoven'schen Geistes, Beethoven'scher Kraft. Der größte musikalische Genius ist innerhalb der reinen Musik unsterblich geworden, — sollten seine Nachfolger diese Schranken durchbrechen müssen? Und was bieten sie uns dafür an wirklichem Gehalt? Wie werden sie es anstellen, uns „etwas ganz Anderes" als die großen Meister und doch auch wie diese, nach Hrn. Köhler's eigener Forderung, „gute musikalische Arbeit" zu liefern? Ist „gute musikalische Arbeit" nicht identisch mit dem „Reinmusikalischen"? Wo steckt dann aber die „neue Richtung", die ja vorzugsweise eine außermusikalische Bedeutung in Anspruch nimmt. Wirkt aber die „neue Richtung" innerhalb des „Reinmusikalischen", so wird es schließlich doch wieder nur auf das Maß der persönlichen Begabung ankommen, ob Einer etwas kann oder nicht. Ob aber ein Musiker etwas kann, läßt sich doch wieder nur aus dem musikalichen Gehalt seiner Werke ersehen, und darauf hin müssen die neuen Mozart's und Beethoven's ihre Proben ablegen.

Theaterbriefe aus Paris.

I.

Die Theaterfreiheit. — Rückblick auf die Sommersaison. — Novitäten und Reprisen.

A. F. Bei dem Herannahen des Winters beginnt in sämmtlichen Pariser Theatern ein regeres Leben zu pulsiren. Ueberall entfaltet man eine verdoppelte Thätigkeit und Rührigkeit, und keine Bühne will hinter den andern zurückbleiben. Allenthalben schießen die Novitäten auf, wie die Pilze, und wo dieselben noch nicht vom Stapel gelaufen sind, ist man zum mindesten mit deren Einstudirung im gegenwärtigen Augenblick auf's fleißigste beschäftigt.

Was die vielbesprochene, nicht minder schwer angefochtene und geschmähte, als über die Maßen gelobhudelte und als die Bringerin einer neuen theatralischen Aera in den Himmel gehobene Theaterfreiheit anbelangt, so ist dieselbe bis jetzt noch beinahe resultatlos geblieben, wenigstens in Bezug auf die Entstehung neuer Theater. Allerdings steht die Eröffnung einiger neugegründeter Bühnen in nächster Aussicht; doch ist deren Zahl nur eine beschränkte. Das in großartigstem Maßstabe projektirte „Internationale Theater", welches an der Ecke der Porte St. Martin erbaut werden und zur Aufführung der Meisterwerke aller Art (Opern, Tragödien, Schauspiele u. s. w.) der verschiedenen Völker in französischer Uebersetzung dienen sollte, scheint schon im Keime gescheitert zu sein, weil die Regierung sich weigert, den von ihr verlangten Bauplatz gratis herzugeben. Ein Theater, welchem bei vernünftiger Leitung eine glückliche Zukunft zu prophezeien ist, soll im quartier latin demnächst eröffnet werden. Es hat sich die Aufgabe gestellt, zu billigen Preisen Darstellungen aus dem Gebiete des Lustspiels, Vaudevilles und der Operette zu bieten. Es spekulirt vorzugsweise auf die Studenten; und wenn es seine Aufgabe zufriedenstellend löst, so mag es in der That einem wirklichen Bedürfnisse abhelfen; denn dieses Genre hatte bisher in dem Gelehrtenviertel weder in dem ernst- und würdevollen Odéon-Theater, noch in dem die niedrigsten Possen kultivirenden Théâtre du Luxembourg, vulgo R o b i n e t, eine Vertretung gefunden. Doch genug von dem, „was in der Zeiten Hintergrunde schlummert!" Sind die jungen Unternehmungen erst wirklich in's Leben getreten, bleibt uns ja noch immer Muße genug, dieselben nach allen Seiten pro et contra zu besprechen.

Auch in Bezug auf Erweiterung des früher monopolisirten Repertoirs hat die neue Theaterfreiheit keinen so mächtigen Einfluß ausgeübt, als man meist geglaubt und erwartet hatte. Das Theater der Porte St. Martin brachte in der ersten Zeit zwei Opern, den „Barbier von Sevilla" und „Norma", in der Zusammenstellung mit M o l i è r e's „Tartuffe" und „Avare". Hierauf gab dieselbe Bühne noch einige andere Stücke aus dem klassischen Repertoir von M o l i è r e, R e g n a r d ꝛc., aber schon sehr bald kehrte sie wieder zu den ihr geläufigeren Spektakelstücken zurück, in welchen entschieden auch ihr Schwerpunkt liegt. Wir wissen recht gut, daß der hier von uns gebrauchte Ausdruck nicht vollkommen der richtige ist; jedoch wir finden keinen treffenderen für jene Gattung des Melodrams, wie sie an mehreren der großen Boulevard-Theater zu Hause ist. Befähigung und Schule der darstellenden Kräfte, die luxuriöse Ausstattung, die trefflichen Maschinerien, der Geschmack des dortigen Stammpublikums, kurz Alles weist das Theater der Porte St. Martin nebst Konsorten nach dieser Richtung hin. Beiläufig sei hier auch noch daran erinnert, daß eine großartig vorbereitete Shakespeare-Feier an dieser Bühne verboten wurde, weil man behauptete, dieselbe sei nur ein Deckmantel, unter welchem sich eine demokratische Demonstration verbergen wolle. Im Uebrigen war bis jetzt beinahe die einzige Frucht der neuen Theaterfreiheit die an einer Menge der kleineren Theater gleichzeitig auftauchenden Aufführungen des M o l i è r e'schen „Tartuffe", so daß mit Recht die an den Folies-dramatiques gegebene Revue „Le grand journal" sich dieses Faktums in satirischer Weise bemächtigte. Weitere ergiebigere Folgen des geschwundenen artistischen Zunftzwanges stehen für den nächsten Winter in Aussicht.

Ehe wir zur Besprechung der gegenwärtigen Leistungen der Pariser Theater übergehen und dieselben einer eingehenderen Würdigung unterziehen, dürfte es wohl nicht ohne Interesse sein, in gedrängter Kürze einen flüchtigen Rückblick zu werfen auf deren Thätigkeit während der Sommermonate, in welchen sie etwas stiefmütterlich behandelt werden. Im Sommer bilden bekanntlich die Fremden, die sich hier aus allen Weltgegenden, wie in einem Centralpunkte, zusammenfinden, einen wesentlichen Bestandtheil der Theaterbesucher. Und dieses Fremdenpublikum ist ein höchst dankbares: es ist empfänglich und nicht allzu anspruchsvoll, — Grund genug für die Direktoren, ihre Künstler in einer minder anstrengenden Wirksamkeit neue Kräfte für die Strapazen des Winters sich sammeln zu lassen. So beschränkte sich denn ein Theil der Pariser Bühnen auch

diesen Sommer lediglich auf die Neueinstudirung früherer Zugstücke. Wir sahen u. A. an der Porte St. Martin: „Le bossu“, „la nonne sanglante“, am Ambigu-Comique: „La prière de la naufragée“, an der Gaîté: „Paris la nuit“ und am Chatelet: „La case de l'oncle Tom“ u. s. w. Ein anderer Theil der Pariser Theater, wie das Odeon-Theater, die komische Oper (wegen baulicher Reparaturen), die italienische Oper, Théâtre lyrique, die Bouffes parisiens, das Théâtre Déjazet, die Délassements comiques, u. a. m. war einige Zeit über ganz geschlossen, und wieder ein anderer Theil, wie z. B. die Comédie française (oder wie man gewöhnlich sagt das Théâtre français) hatte abwechselnd seine Koryphäen beurlaubt. Von Novitäten aus dem Bereich der Schauer- und Ausstattungsstücke sind während des Sommers zu nennen: „La maison du baigneur“ (Gaîté), ein Effektdrama, in welchem die Nemesis den Bösewicht in Gestalt einer herabstürzenden Decke ereilt; ferner „La fille du maudit“ (Ambigu-Comique), ein krasses Gemälde mit dem historischen Hintergrunde der englischen Revolution; endlich am Théâtre du Chatelet „Aladin“, eine phantastische, auf Sinnenreiz berechnete Bühnenbearbeitung des bekannten Märchens aus „Tausend und eine Nacht“, und „La jeunesse du roi Henri“, welches die galanten Abenteuer des ritterlichen Königs Heinrich IV. von Frankreich zum dramatischen Vorwurf genommen hat, und in welchem eine Koppel Hunde, die einen gehetzten Hirsch auf der Bühne zerreißen, mit den Künstlern um die Palme des Abends ringen. Diese Scene erntete stets den lebhaftesten Applaus, und sie vorzüglich war es, welche, verbunden mit den prachtvollen Ballets, den reichen Kostümen und den vortrefflichen Maschinerien, monatelang allabendlich das Haus in allen Theilen bis zum Giebel füllte mit einem Werke, dessen literarischer und ästhetischer Werth gleich Null ist. Von neuen Stücken sonstiger Gattung haben die beiden jüngsten Kindlein der Sardou'schen Muse am meisten von sich reden machen. Dieser talentvolle und beliebte Lustspieldichter hat zu Anfang des Sommers im Théâtre Déjazet ein dreiaktiges Lustspiel mit Gesang „Le dégel“ und einige Monate später am Gymnase eine Art von Ausstattungsstück „Don Quixote“ aufführen lassen. Die erstgenannte Komödie hat einzelne recht wirksame Situationen, einen stellenweise pikanten und witzigen Dialog, doch streift sie oft viel zu sehr aus dem feineren Konversationston, in welchem sie entschieden angelegt ist, in die derbe Posse hinüber und hat den großen Fehler, daß der letzte Akt im Vergleich zu den früheren abfällt und damit schließt, daß der Held der Dichtung, ein junger Mann, der bisher siegreich alle Anfechtungen des schönen Geschlechtes überwunden und alle Verführungen an seiner Eiseskälte, wie an einem ehernen Panzer hatte abprallen lassen, zuletzt seinem Charakter doch untreu wird und sich in den Schlingen einer Sirene fangen läßt. Seinen immensen Erfolg verdankt dieses Lustspiel wohl großen Theils der wahrhaft genialen Leistung der ewig jungen Déjazet. Sie spielt die Hauptrolle mit einer Feinheit, einer Einfachheit und Liebenswürdigkeit, die wir selten in dieser Vereinigung gefunden haben. Dabei trägt sie die Kouplets mit einer solchen Meisterschaft vor, daß sie trotz des in Folge ihres vorgerückten Alters natürlichen Mangels an Stimme zu stürmischem Beifall hinreißt. Was den „Don Quixote“ anbelangt, ein Thema, von welchem bereits circa zwanzig Dramatisirungen in Frankreich entstanden sind, so hat Sardou ebensowenig den Nagel auf den Kopf getroffen, wie Destouches und seine anderen Vorgänger. Unserer Ansicht nach ist das Feld, auf welchem Sardou einzig und allein Etwas leisten wird, das des in der Gegenwart spielenden, unsere gesellschaftlichen Zustände abspiegelnden, etwa auch unsere Fehler und Thorheiten satirisch geißelnden Konversationsstückes, und so hoch wir in dieser Beziehung seine „Nos intimes“, „Les pattes de mouche“ etc. stellen, so wenig können wir uns mit seinem „Don Quixote“ einverstanden erklären. Don Quixote und Sancho Pansa, auf deren Schultern die ganze Wucht des inhaltschweren spanischen Romanes ruht, sind in dem französischen Lustspiel viel zu sehr in den Hintergrund gedrängt; denn das Hauptinteresse lenkt der Autor der Liebesintrigue des Cardenio zu. Sardou hat eigentlich weiter Nichts gethan, als mit ziemlich plumper Hand einzelne Scenen und Episoden aus seinem Vorbild herausgeschnitten, dieselben in Dialog gesetzt und hie und da mit einem ganz kleinen Zusatz von eigener Erfindung vermengt. Nun ist aber das Mißliche, daß die Auswahl des Benutzten keine sehr glückliche zu nennen ist, daß viele der drastischesten Stellen des Romans (was allerdings, wie oben angedeutet, zum Theil am Stoff liegen mag) unbenutzt geblieben sind, und daß die Zuthaten von Sardou's eigener Mache meist nicht als Verbesserungen, sondern leider vielmehr als Verstümmelungen anzusehen sind. Trotz alledem hat auch dieses Stück einen großen Erfolg bei den Massen und lockt alle Abende eine Menge Schaulustiger in die Räume des Gymnase-Theaters. Die Aufführung ist eine vor-

treffliche und namentlich Lesueur zeichnet ein meisterhaftes Konterfei des Ritters von der traurigen Gestalt. Dabei ist für Auge und Ohr alles Mögliche geboten: das Stück schließt mit einem allerliebsten Ballet (auch eine Ausbeute der neuen Theaterfreiheit!), im Verlaufe des Abends werden mehrmals reizende, aus dem „Lande des Weines und der Gesänge“ direkt importirte Romanzen vorgetragen, die sprichwörtlich gewordene Schindmähre „Rosinante“ ist täuschend der Natur nachgebildet, die Kostüme sind durchweg neu und prächtig, die Maschinerien von der überraschendsten Wirkung — was aber vielleicht noch mehr als alles dies sagen will (namentlich bei unsern überrheinischen Nachbarn, die mit Berengar in der „Braut von Messina“ sagen: „Wallet nicht zu dem Schönen die Welt!?“) die zahlreichen weiblichen Rollen sind im Besitze von Damen, von denen eine die andere an blendender Schönheit übertrifft!

Das Théâtre du Vaudeville experimentirte sehr glücklich mit der ersten Aufführung auf dieser Bühne des früher anderwärts in Paris durchgefallenen Balzac'schen Stückes „Les ressources de Quinola“. Allerdings gereichten bedeutende, mit kundiger Hand ausgeführte Kürzungen der Dichtung wesentlich zum Vortheil; doch dürfte ein Theil dieses entschieden von einander abweichenden Erfolges auch auf Rechnung der alten Wahrheit, „tempora mutantur et nos mutamur in illis“ zu setzen sein. Nachdem die Zugkraft dieser Quasi-Novität erlahmt war, griff man zu Reprisen, wie „Le roman d'un jeune homme pauvre“ u. A. Die Variétés boten nichts Hervorragendes. Ihr Repertoir war meist aus einer Anzahl kleiner Lustspielchen und Vaudevilles zusammengesetzt, welche aber wenigstens das Zwerchfell des Auditoriums in unausgesetzter Thätigkeit erhielten. Einige Novitäten gefielen ganz gut, ohne jedoch sich eines durchgreifenden Erfolges rühmen zu können, so z. B. „Les mémoires d'une femme de chambre“, ein zweiaktiges Lustspielchen, das seine Entstehung einem unmittelbar vorher erschienenen, vielbesprochenen Roman, welcher denselben Titel führt und gleichfalls ziemlich unbedeutend ist, verdankt. „Le joueur de flûte“ beruht auf einer höchst gelungenen parodistischen Grundidee; allein deren Ausführung läßt Manches zu wünschen übrig. — Einen riesigen Erfolg während des ganzen Sommers hatte „La cagnote“ am Palais-Royal. Es ist ein Stück, welches zwar eine kritische Analyse nicht vertragen kann, das aber vermöge seiner Fülle von urkomischen Situationen und köstlichen, obgleich häufig, wie es an diesem Theater übrigens nicht anders zu erwarten ist, äquivoquen und obscönen Witzen selbst dem eingefleischten Hypochonder manches Lächeln abzwingt. Dank dem glücklichen Wurfe, welchen die Direktion des Palais Royal-Theaters mit dieser Posse gemacht hat, war auch während dieser Periode die Lücke nicht fühlbar geworden, welche dieser Bühne durch den Abgang von Mlle. Schneider geschlagen worden ist. Für die Habitués dieses Musentempels standen Tage, oder vielmehr Abende der Trauer in Aussicht; denn der Stern, der ihnen bisher geleuchtet hatte, war verschwunden, Mlle. Schneider hatte sich zurückgezogen. Nun aber können die Besucher des Palais-Royal-Theaters wieder Hallelujah singen, die gewitterschwangere Wolke ist vorübergezogen und von Neuem lächelt der Himmel im heitersten Sonnenschein; ja Viele behaupten sogar, die neu aufgegangene Sonne übertreffe noch ihre Vorgängerin an Strahlenglanz, wenn auch nicht an dem von Diamanten, (denn hierin dürfte es schwer sein, mit Mlle. Schneider zu konkurriren und nur etwa Mlle. Duverger, „la célèbre interprète de la dame aux camélias“, wäre vielleicht im Stande, mit ihr siegreich in die Schranken zu treten), so doch an dem, welcher als Nimbus das Haupt des „gottgeweihten Genies“ umstrahlt. Diese neue Sonne ist Mlle. Honorine, auf deren Leistungen wir demnächst ausführlicher zurückkommen werden. — Ein Gelegenheitsstück „Hé Lambert!“ ist ein hirn- und sinnloses, flaches, fades Machwerk, das von dem damals allenthalben ertönenden Straßenrufe seinen Ursprung herleitet. Es lieferte den Beweis, daß es noch etwas Abgeschmackteres gibt, als jenen Ruf selbst, der in seiner enormen Verbreitung gerade bei dem in Paris selbst bis in die niedersten Schichten der Bevölkerung herab allgemein herrschenden Esprit doppelt befremden mußte, und deßhalb auch ebenso viel Tadler fand, als Kehlen, aus denen er erschallte. Das Stück machte mit Recht entschiedenes Fiasko.

Schweriner Theaterbericht.

Hrn. zu Putlitz' Thätigkeit. — Bearbeitungen desselben. — Gesammtgastspiel der Schauspieler. — Neue Engagements.

War die Wirksamkeit des Hrn. v. Flotow als Intendanten unseres Hoftheaters zunächst auf Reorganisation der Oper, vornehmlich des Orchesters, gerichtet, in welcher Rücksicht die Anstellung des vortrefflichen Hofkapellmeisters G. Alois Schmidt ein bleibendes Verdienst des Hrn.

v. Flotow um unsere Bühne bezeichnet, so fand Hr. G. zu Putlitz, der bekannte dramatische Dichter, als jetziger Intendant noch immer ein ergiebiges Feld der Thätigkeit auf dem Gebiet der ernsten und heitern dramatischen Muse. Die Spuren eines solchen Wirkens sind denn auch schon nach einjähriger Amtsführung desselben wohl erkennbar und die Furcht des Publikums, der neue Intendant könne in seiner Richtung die Errungenschaften des Hrn. v. Flotow wieder gefährden, hat sich bisher, namentlich nach den Erwerbungen unserer jetzt wieder eröffneten Bühne, nicht als begründet erwiesen.

Vor Allem hat sich Hr. zu Putlitz in der letzten Saison in doppelter Beziehung als ein selbständig schaffender und wirkender Lenker des Kunstinstituts verdient gemacht, — einmal durch Bearbeitung und Vorführung älterer Meisterwerke und dann durch Förderung jüngerer Dichter und Komponisten, deren Versuche, theilweise erst durch verständige Zustutzung zu einigem Erfolge gelangten. Es versteht sich, daß bei solchen Versuchen diesmal und zunächst noch nicht viel herauskam. Nichtsdestoweniger verdient die Förderung der Autoren alle Anerkennung, deren praktische Belehrung nun doch vielleicht bessere Früchte zeitigt.

Von den Bearbeitungen des Hrn. zu Putlitz nennen wir die des Shakespeare'schen „Was ihr wollt", die des Immermann'schen „Trauerspiels in Tirol", unter dem Titel: „Andreas Hofer", leider bisher nur hier gegeben, und endlich die des Halm'schen „Wildfeuer", das allerdings wohl nur in einigen, aber doch sehr wichtigen Strichen der Umgestaltung des Hrn. Intendanten unterworfen zu werden brauchte. Es gewann so sicherlich und verlor auch den Schein einer nicht beabsichtigten Pikanterie des Liebesverhältnisses, dessen einheitlich poetische Wirkung nun unmittelbar hervortritt. Der Inhalt des Stückes ist den Lesern d. Bl. bekannt, und damit mag auch diese Andeutung über den Antheil des Hrn. zu Putlitz an der Gestaltung des interessanten Dramas ihr Verständniß finden. Die Bearbeitung des Shakespeare'schen Lustspiels aller Lustspiele ist, schon weil sie das Werk des großen Meisters aller Zeiten betrifft, von besonderem und großem Interesse für die gesammte deutsche Bühne. Denn sie ist mit einer Selbständigkeit ausgeführt, wie keine frühere, und die Frage, wie weit der Bearbeiter gehen dürfe und gehen müsse, um das Original eines Dichters fremden Landes und früherer Tage auf heimischen Boden der Kunst zu verpflanzen, könnte hier eine praktische Antwort finden. Ohne diese Frage hier eingehender zu berühren, sei nur bemerkt, daß Putlitz die Scene während des ganzen Stückes nicht verändert, indem er alle Sphären desselben am Meeresstrande vor den Palästen des Herzogs und der Olivia, einer Kneipe, dem Asyl des Junker Tobias, gegenüber vereinigt und den Narren, als unserer Zeit und unsern Sitten unangemessen, aus dem Stücke verbannt. Für die Bühnenwirkung dieser Bearbeitung kann hier nur bestätigt werden, was sich auch aus dem Gesammtgastspiel unserer Schauspieler in Berlin zur Zeit der Shakespeare-Feier ergab, daß die einheitliche Auffassung dieses geistvollen Scherzes, unterstützt durch wirksame Musik, dem Ganzen einen Zauber und eine Frische verleiht, wie wir sie in keiner Bearbeitung Deinhardstein's und Holbeins fanden. Hr. zu Putlitz legt hier ein neues Zeugniß für die praktische Richtung seines unbestrittenen Dichterberufes ab.

Die Wehl'sche Schaubühne brachte die Putlitz'sche Bearbeitung des Shakespeare'schen Lustspiels, während die des „Andreas Hofer" noch nicht über Schwerin hinaus kam.

Das erwähnte Gesammtgastspiel unserer Schauspieler, — der Damen: Otto-Martineck, Röckel und Brand, sowie der HH. Feltscher, Bethge und v. Hoxar, — welches namentlich in Berlin, mit allseitigem Beifall aufgenommen wurde, — ähnlich wie das Gesammtgastspiel unseres Lustspiels in Wien, welches uns die Zedlitz'schen Briefe wieder in's Gedächtniß rufen, gab denn auch einen Beleg dafür, daß Hr. zu Putlitz unter Mitwirkung des Hrn. Direktor Hofrath Steiner seine praktischen Studien an den Berliner Theatern hierorts wohl zu verwerthen weiß. Kann die Thätigkeit einer verständigen Bühnenleitung, die ohnehin durch selbständiges dichterisches Schaffen für die Zwecke der Bühne beschränkt ist, auch noch nicht überall und bei jeder Aufführung, ja, noch nicht einmal bei Gestaltung des Gesammtrepertoirs verspürt werden, so ist das, bei einer rücksichts- und verständnißvollen Auffassung der Sache, auch nicht möglich und die mit ihren Belehrungen und Früchten weiter wirkenden einzelnen Beispiele gründlicher Inscenirung von bedeutenderen Werken und die umsichtige Sorgfalt, die ein tüchtiges und strebsames Personal herzustellen bemüht ist, müssen einstweilen unserer Befriedigung um so sicherer Raum geben, als die Hemmnisse von oben und unten bekannt sind, und die Rücksicht auf die Förderung pekuniärer Erfolge nicht immer gestattet, dem durchaus nicht normgebenden und noch weniger mustergiltigen Geschmack des großen Publikums entgegen zu treten.

Die seit dem 1. Oktober nach Beendigung der Doberaner Saison wieder in Schwerin eröffnete Bühne machte uns zunächst mit den Ergänzungen des Personals bekannt.

Das Opernpersonal hat derselben vor Allem bedurft. Für Frl. Flies, unsere bisherige erste Sängerin im Koloratur- und Spielfach, — jetzt und vor ihrem hiesigen Engagement in Breslau, — ist Frl. Reiß vom Dresdener Hoftheater gewonnen, die bei vortheilhafter Erscheinung und leidlichem Spiel in den Partien der Margarethe in Gounod's „Faust" und der Leonore im Troubadour reine Intonation und respektable Kraft der Stimme, sowie den gebildeten Geschmack einer guten Schule zeigte. Für die Soubrette und zweite Sängerin Frl. Mejo ist Frl. Anstensen engagirt. Die junge Dame spielt und singt mit sichtbarer innerer Betheiligung und sicherem Verständniß und verspricht, wenn auch ihre Höhe etwas schwach ist, eine Zierde unserer Bühne zu werden. Sie betrat erst einmal, als Marie in der „Tochter des Regiments" die Bühne, aber mit großem Erfolg. Zu diesen beiden Sängerinnen ist Frl. Barn, erste dramatische Sängerin, unserer Bühne verblieben, gleichfalls eine sehr begabte junge Dame. Neben unsern Bassisten, den HH. Hinze und André, hätte uns, — da beide nur über eine Baritonstimme gebieten, — zunächst ein tüchtiger tiefer Baß noth gethan. Aber wo sind die gebornen Bässe zu haben? Wir haben statt dessen einen dritten Bariton, Hrn. Otto, engagirt und müssen es darauf ankommen lassen, ob sich aus Einem der andern noch ein tiefer Baß erziehen läßt. Hr. Otto hat eine so hochtönende Stimme, daß er mit dem hohen a es einem tüchtigen Tenor gleich thut. Wir hörten ihn als Grafen von Luna. Die Stimme hat mitunter einen rauhen Anhauch, ohne unrein zu sein, das Spiel ist etwas manierirt, im Uebrigen ist Hr. Otto fest und voll Verständniß dessen, was seine dramatische Aufgabe ist.

Im Schauspiel sind wir zunächst übel daran. Unser braver Hr. Feltscher, erster Held und Liebhaber, ist auf der Reise nach Doberan verunglückt und hat das Bein gebrochen. Obwohl er seiner völligen Wiederherstellung rasch entgegen geht, — muß die Intendantur sich doch bis zu derselben behelfen und ist in Herstellung eines guten Repertoirs sehr gehemmt. Gäste, zunächst der hier vordem sehr beliebte Hr. Sontag aus Hannover, Hr. Hendrichs aus Berlin müssen aushelfen. Aehnlich geht es mit unserem beliebten Komiker Hrn. Peters, der nach schwerer Krankheit Rekonvalescent ist, — aber vor Weihnacht schwerlich wieder auftreten wird. Auch hier werden Gäste eintreten müssen. Neu engagirt ist als muntere Liebhaberin Frl. Böttcher aus Berlin, — Tochter des bekannten Sängers, — welche uns freilich als Jane Eyre höchst unvortheilhaft und anspruchsvoll vorgeführt wurde, als Renate im Blum'schen Lustspiel: „Christoph und Renate" aber allen billigen Anforderungen genügte und nebenbei gute Anlagen und noch bessere Mittel verräth.

Viel böses Blut hat die ministerielle Erhöhung der Preise und des Abonnements, die allerdings nicht unbeträchtlich ist, im Publikum hervorgerufen. Da dieselbe einem kleinen Publikum gegenüber, nach allen bisherigen Erfahrungen mit ziemlicher Gewißheit zu einer erhöhten Einnahme nicht führt, so wird sie nur den allerdings recht beklagenswerthen Erfolg haben, daß sie den weniger Bemittelten von der sonst ihm zugänglichen Freude an der Kunst ausschließt, und dem Künstler ein weniger zahlreiches Publikum gegenüberstellt, was den Umfang des erwarteten Beifalllohns gewiß mindert.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

13. — 19. Oktober: „Deborah". — „Eglantine". — „Was Ihr wollt". — „Fiesko". — „Eine vornehme Ehe". — „Hans Lange", Sch. in 5 A. von Paul Heyse, neu (2 Mal).

Einem neuen literarischen Produkte aus Paul Heyse's Feder ist man immer geneigt mit günstiger Spannung entgegen zu sehen. Man weiß, daß man es mit einem zwar nicht überreichen, doch intensiven Talente zu thun hat, dem es mit der Ausgestaltung seines Stoffes Ernst ist, und dem eine freundlich schöne Ausdrucksweise zu Gebote steht. Freilich, je mehr und tiefer wir uns von diesem Schriftsteller angeregt, je öfter wir uns von seiner Produktion, wenn sie sich auf einfacherem Gebiete bewegt, befriedigt fühlen, desto lebhafter empfinden und bedauern wir es, wenn wir sehen, daß er größere Dimensionen, wenn er solche zum Vorwurfe wählt, nicht ausfüllen, daß er z. B. im Drama, wie so viele seiner Genossen, über ein gewisses Maß von Technik, wie von Poesie, bis jetzt wenigstens, nicht hinweg kann. Indessen, was wir auch nach beiden Richtungen zu vermissen haben, es bleibt noch so viel harmonische Bildung und sicheres Talent übrig, daß wir uns des Gebotenen allemal aufrichtig freuen können.

Die in Rede stehende Novität enthält drei sehr gute und zwei sehr schwache (wenn nicht nachträglich geschwächte) Akte. — Jener gelungenere größere Theil des Stückes ist ein tüchtiges, genreartiges Charakterbild, dieser Anhang ein überstürzter Abschluß zu einer saftlosen Rührkomödie, dort Ernst und Humor, hier Thränen ohne rechten Schmerz und Galgenscherze ohne Kraft, dort Charaktere, hier Figuren, dort Handlung mit natürlicher Steigerung, hier Lösung ohne natürliche Begründung, dort das Werk eines selbständig produzirenden Kopfes, hier die nothgedrungene oder durch Rücksichten aufgedrungene Schablone, dort ein Schriftsteller, stellenweise sogar ein Poet, hier ein zu kurz gekommener Bühnen-Routinier . . .

Wie Beides in einem Werke so nahe aneinander kam, vermögen wir uns nicht recht deutlich zu machen. Es ist, als ob ein Mann das Stück angefangen und nach dem dritten Akte abgebrochen, und ein anderer es von da an mühselig fertig gemacht hätte. Die harmonische Abrundung und wohlklingende Kraft der Sprache ist das Einzige, was sich über beide Theilen gleichmäßig verbreitet. Sonst ist an den beiden letzten Akten sehr viel zu tadeln: Unmotivirtes, wie Henning's grausamscherzende Art Hans Lange zu ängstigen, Unwahrscheinliches,*) wie das Zusammentreffen aller Betheiligten im Gefängniß, Schwächliches endlich darin, daß die gründliche Umkehr im Innern des jungen Herzogs hier kaum mehr angedeutet, der Schluß aber inmitten mattherziger Erweichungsmomente durch äußere Anläße herbeigeführt wird. Dagegen offenbart die dreiaktige erste Hälfte das frische, kräftige Talent des Autors in seiner freundlichsten Entfaltung, in voller Anschaulichkeit und Klarheit. Höchstens möchte man hier der Exposition einen etwas rascheren Fortgang und dem historischen Hintergrunde etwas mehr Bedeutung wünschen, während der kecke, im besten Sinne volksthümliche Ton und das Erwecken und Warmhalten einer echt menschlichen Theilnahme die Befähigung des Verfassers auch für das moderne Charakter- und Familienstück um so mehr bethätigt, als gerade ihm mehr Erfindungskraft und mehr Fähigkeit der psychologischen Vertiefung, bei guter Technik, als den meisten seiner Kollegen, zu Gebote steht.

Das Burgtheater kann das neue Stück den bestgespielten seines Repertoirs anreihen. Diesmal steht jeder behaglich an seinem Platze. Hr. Baumeister spielt die seinem Naturell sehr wohl entgegenkommende Titelrolle vortrefflich. Feinere Beobachter könnten wohl eine detaillirtere Mimik in stummen Momenten und allenfalls hin und wieder eine oder die andere Phrase anders betont wünschen. Im Ganzen jedoch und in den meisten Einzelnheiten ist nichts auszusetzen, und kann sich der Dichter für seine kernige Bauerngestalt nicht leicht eine tüchtigere Verkörperung wünschen, die mit so frischem Humor eine so schlichte Einfachheit verbindet.

Eine sehr schwierige Aufgabe hat der Darsteller des jungen Herzogs Boguslaw. Wir freuen uns melden zu können, daß Hr. Hartmann, der zu den jüngsten Mitgliedern dieser Bühne gehört, dieselbe zufriedenstellend löste. Konnte er auch den Anforderungen der Rolle in den letzten Akten, wo der Dichter frelich fast zu viel von ihm verlangte, nicht vollständig genügen, standen hier die (allerdings unmotivirten) schnellen Gefühls-Uebergänge unvermittelt nebeneinander, ließ im Allgemeinen die Sprache an Klarheit und Abrundung Einiges zu wünschen übrig, so war dagegen schon der erste Eintritt in der äußeren Erscheinung wie im Ausdruck gut charakterisirt, desgleichen der weitere Verlauf der Rolle im ersten, zweiten und dritten Akte mit guter Haltung, Feuer und Sorgfalt ausgeführt, ein Resultat, zu welchem dem jungen Schauspieler nur Glück zu wünschen ist, und nach welchem an seine weiteren Leistungen Hoffnungen der besten Art geknüpft werden mögen.

Den nach Bauernart etwas neidisch-heimtückischen und doch im Grunde gutmüthigen Knecht Henning spielte Hr. Lewinsky sehr lebendig und wirkungsvoll. Es steht indeß dahin, ob er nicht gut gethan hätte uns zu zeigen, nach welcher Seite hin denn eigentlich der Charakter mit einiger Bestimmtheit hinneigt?

Sehr charakteristisch war Hr. Meixner als alter pommer'scher Haudegen und Bacchusfreund und Hr. Beckmann als gutmüthiger Jude. Hr. Franz gab den ehrgeizig despotischen Hofmarschall von Massow angemessen; nur hätten wir ihn, unbeschadet seiner Herrschsucht, in den Umgangsformen gegenüber der Herzogin, rücksichtsvoller gewünscht. Auch die kleinen Männerrollen wurden von den HH. Schöne, Paulmann, E. Kierschner und Fricke ganz gut und passend ausgeführt.

Weniger gewichtig sind die Frauenrollen, doch waren auch sie in den relativ besten Händen: Fr. Rettich (Lange's Mutter), diesmal eben so maßvoll als

*) Eine offiziöse Notiz der „Wiener Abendpost" erging sich kürzlich mit besonderem Wohlgefallen über die Aenderungen, die das Heyse'sche Stück zum Behufe der hiesigen Aufführung erfahren habe. Sollte uns das nicht auf die Spur einer theilweisen Verschlechterung, durch Zusammendrängung des vierten Aktes, führen?

wirksam, Fr. Hebbel (Herzogin) sehr stattlich und mit ausdrucksvoller Mimik, nur im Vortrag etwas geziert, Frl. Kratz (Dörthe) frisch und munter wie ihre kleine Rolle.

Die Aufnahme der Novität am ersten Abende war nach den drei ersten Akten, besonders nach dem dritten, eine sehr beifällige; der Regisseur des Tages, Hr. La Roche, mußte wiederholt im Namen des Verfassers erscheinen. Während der beiden letzten Akte hingegen erkaltete die Theilnahme sichtlich, am Schluß war Alles still, und am zweiten Abende war das Haus auffallend schwach besetzt.

Operntheater.

13.—19. Oktober: „Waldfräulein" (3 mal). — „Margaretha." „Der Troubadour". — „Indra". — „Der Prophet".

K. J. — Gounod's „Margarethe", die am 14. zum ersten Male in dieser Saison zur Aufführung gelangte, bewährte eine noch ungeschwächte Anziehungskraft. Die Rollen des Faust und jene des Valentin waren neu besetzt. Ersteren gab Hr. Walter mit durchgreifendem Erfolg; wir glauben jedoch, daß der Künstler nach einigen Wiederholungen die Partie noch weit besser singen wird. Im ersten Akte war Hr. Walter ganz besonders kräftig und energisch, hingegen vermißten wir im dritten Akte die der Situation entsprechende, anfangs schwärmerische, später wild leidenschaftliche Stimmung. Hr. v. Bignio machte als Valentin einen weit besseren Eindruck als sein Vorgänger. Auch entspricht die Partie sehr gut dem weichen und einschmeichelnden Charakter seines hohen Baritons: er sang korrekt und mit Wärme und führte die schwere Sterbescene in gelungener Weise durch.

Die Margarethe und der Mephisto zählen bekanntlich, was den gesanglichen Theil betrifft, zu den besten Leistungen der Fr. Dustmann und des Hrn. Schmid. Die hochgeschätzte Künstlerin war ausnehmend gut disponirt und in der letzten Scene von hinreißender Wirkung. Die Chöre des zweiten Aktes wurden recht frisch und präzis abgesungen; von einer feineren Nüancirung und von einem strengen Auseinanderhalten der verschiedenen, so trefflich charakterisirten Gruppen war aber keine Spur vorhanden. Mit dergleichen Lappalien gibt man sich im Operntheater nicht ab.

H—l. Die Aufführung des „Propheten" (zum Besten des Invalidenhausfonds) fand, wie vorauszusehen, unter außerordentlichem Zudrange statt. Sang doch — abgesehen von der längeren Nichtaufführung der Oper und dem besonderen Zwecke — Hr. Wachtel zum ersten Male die Titelrolle! Seine Verehrer mochten einen Hochgenuß erwarten; jene aber, welche bei der Schönheit seiner Stimme die Mängel seiner Gesangsbildung um so mehr beklagen, mochten gerne sehen, wie er sich mit dieser großen Partie, in welcher ihm die Erinnerung an einen beliebten Vorgänger zur Seite stand, zurechtfinden werde.

Daß es so kommen werde, wie es kam, war übrigens leicht vorherzusehen; daß Hr. Wachtel weder die rechte Persönlichkeit, noch die erforderliche Gesangsbildung und Auffassung für diese bedeutsame Rolle mitbringe, konnte keinem Einsichtsvollen verborgen sein. Der genannte Sänger ist eine prosaische Natur durch und durch; das Materielle seines Wesens ist so vorherrschend, daß das Seelenhafte sich nur mit flüchtigen, oberflächlichen Zügen daraus loszuringen vermag. Wie sollte er der Gestalt des Propheten (wir haben dabei die musikalische, wie Meyerbeer sie gedacht und geschaffen, im Auge) jenes poetische Kolorit, jene schwärmerisch vertiefte Haltung geben, die sie allein mit höherem Interesse auszustatten und über der Verruchtheit der Bahnen, die sie wandelt, emporzuhalten vermag! Wenige Stellen milderer Stimmungen, die nicht ganz ohne Mitwirkung der Seele zu Tage kamen, abgerechnet, war der Gesang, sowohl was die lyrischen als was die dramatischen Momente anbelangt, durchaus unzulänglich, technisch ungelenk, ohne feinere Schattirung, leer und innerlich kalt; wo die Leidenschaft waltete, brach sie mit roher ungezügelter Gewalt los, wobei nicht selten ein Anspannen der Kraft über die Grenze des Vermögens hinaus stattfand, was bei der äußerst mangelhaften Gesangsbildung des Vortragenden zu den widerwärtigsten Verzerrungen Anlaß gab — ja selbst peinlich gequetschte Töne im Gefolge hatte. Auf solche Schrei-Effekte der geschmacklosesten und unverzeihlichsten Art hatte der Sänger es namentlich im zweiten Akte abgesehen.

Der dröhnende Beifallssturm, der den größten Ausartungen folgte, ging allerdings zumeist von den höheren Gallerien aus und fand lebhaften Widerspruch, war aber nichtsdestoweniger ein niederschlagender Beweis des Geschmacks-Verderbnisses.

War der Beifall nach dem dritten Akte bei gleichem Widerspruche nahezu gleich stürmisch, so kamen die Her-

vorrufe nach dem vierten Akte, in welchem dem Sänger die packenden Effekte seiner Art weniger reichlich zu Gebote standen, nur durch vereinzelte Anstrengungen mühsam zu Stande.

Bei solcher Mangelhaftigkeit der Darstellung im Ganzen, sowohl nach Auffassung als Ausführung, wäre es eine zwecklose Bemühung auf Einzelnes näher einzugehen; doch möge noch die eine Bemerkung Platz finden, daß sogar ein Vorzug des Hrn. Wachtel, seine deutliche Aussprache ihm diesmal zum Nachtheile wurde, indem sie erst recht deutlich machte, wie sehr ihm das wahre Verständniß seiner Aufgabe fehlte.

Was von seinem Gesange gilt, das gilt auch von seinem Spiele; es kam nicht über die gewöhnliche Routine hinaus.

Da die Besetzung der übrigen Rollen die frühere war, so gibt sie zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß; jedoch konnte man daraus von Neuem entnehmen, welche empfindliche Lücken namentlich der Stand der weiblichen Gesangskräfte darbietet. Die beschädigte Stimme des Frl. Krauß, dieser gut geschulten und gewissenhaften Sängerin, kämpfte mit einer nahezu peinlichen Klanglosigkeit, und der Gesang des Frl. Destinn entfaltete im zweiten Akte Unarten und Roheiten des Vortrags, die jener des Hrn. Wachtel würdig waren. In der großen Scene des vierten Aktes sang sie zwar besser und hatte einzelne gut vorgetragene und empfundene Momente; allein sie hatte ihrerseits mit dem großen Ton-Umfange ihrer Partie zu kämpfen, und zu so manchen Unarten in der Behandlung der tieferen Register gesellten sich einzelne kreischende hohe Töne und andere Unvollkommenheiten des Gesanges, welche die Gesammtwirkung dieser großen Scene empfindlich beeinträchtigten. Nicht ohne Wirkung war ihr Vortrag im fünften Akte. Hr. Schmidt sang den Grafen Oberthal trefflich, die HH. Campe, Hrabanek und Draxler die drei Wiedertäufer mit Eifer. Die Darstellung im Ganzen war eine lebendige, von Seite der Chöre sehr energische, aber mitunter zu wenig edel gehalten und nicht geistig durchdrungen.

An der Wien.

15. Oktober zum ersten Male: „Er und sein Weib". Volksstück mit Gesang in acht Bildern von O. F. Berg. Musik von A. Müller. Neue Dekorationen von Grünfeld und Brioschi. Regisseur: Hr. Liebold. Benefize des Hrn. Rott.

Φ. — Es lohnt sich nicht der Mühe über diese Novität viel Worte zu verlieren, welche, wenn die Direktion nur einige Achtung vor dem Urtheil des unbefangenen Theils des Publikums hätte, längst vom Repertoir verschwunden wäre. Daß die Handlung uninteressant, unwahrscheinlich und doch verworren ist, daß zur Schürzung wie zur Lösung der Verwicklung zu längst verbrauchten Mitteln gegriffen wurde, die einen gänzlichen Mangel an Erfindung dokumentiren, ist bei Hrn. Berg nichts Neues. Sonst aber wurden diese Mängel durch gute, wenn auch selten neue Einfälle, durch Spaß, Witz und einige recht gelungene Bilder aus dem gegenwärtigen Wiener Leben theilweise verdeckt. Diesmal ist von alledem kaum etwas zu finden: nur die roheste Gemeinheit und die nackte Zote grinsen uns an, die vorkommenden Personen sind entweder unbedeutend oder unnatürlich, und selbst die allergewöhnlichsten Verhältnisse des Alltagslebens sind auf den Kopf gestellt. Die langen Predigten über gute und schlechte Ehe sollen wahrscheinlich dem Stücke, welches in Bezug auf Frivolität die kühnsten französischen Erzeugnisse weit hinter sich läßt, eine „moralische Tendenz" geben.

Die Darstellung war im Ensemble sehr rasch und präzis, und es that jeder Einzelne, was er konnte. Ueberrascht hat uns Frl. Klang durch die Wärme und Einfachheit ihrer Darstellung. Noch verdienen Hr. Blasel und Hr. Bittner besondere Erwähnung; Frl. Gallmeyer ist zu bedauern: sie wird beinahe immer dazu verurtheilt, sich selbst zu spielen. Wir würden ihrem originellen Talent eine würdigere Aufgabe gönnen. Hr. Rott war wieder, wie so oft in letzter Zeit, nur in einer kleinen Rolle beschäftigt. Von zündender Wirkung war der Vortrag seines Kouplets, zu welchem Hr. Müller eine recht charakteristische Musik geschrieben hat. Hr. Berg hatte an dem Erfolg desselben nur den geringsten Antheil. Die beiden neuen Dekorationen erheben sich nicht über das Gewöhnliche.

Der Erfolg der Novität war trotz der Bemühungen einer starken Klaque ein entschieden ungünstiger. Trotzdem erschien Hr. Berg mehrmals auf der Bühne: ob blos um seiner treuen Klaque für ihre Hingebung zu danken, oder um das zischende Publikum zu verhöhnen, wissen wir nicht zu sagen.

Kleine Chronik.

Ueber Lißt und Pius IX. kursirt wieder einmal eine abgeschmackte Anekdote, welche von den Tagesblättern bereitwilligst breitgetreten wird. Das Ganze reduzirt sich darauf, daß der Ex-Klaviervirtuose dem Papste wieder einmal etwas vorgespielt hat. Daß man solch ein „Vorspielen" jedesmal als ein Ereigniß vor die Oeffentlichkeit zerrt, ist schon abgeschmackt genug, vollends albern sind aber diesmal die Details: Pius IX. habe Lißt gebeten, „ihm einmal eine heitere Weise vorzuspielen", Lißt habe, „mit einem Takte, der ihm alle Ehre macht, die melancholische Melodie „Casta diva" aus Bellini's „Norma" gewählt" und der Pabst sei davon „so hingerissen" gewesen, das er, „mit seiner sonoren Stimme" die Kavatine (eine Sopranarie!) mitgesungen habe. Und solchen Unsinn drucken kleine und große Blätter einander ganz ernstlich ab!

In den Bouffes parisiens erhält sich die neue Operette „Le Manoir des la Renardière" von Meſtepès, Musik von Jonas, welche zur Wiedereröffnung gegeben wurde noch auf dem Repertoir. Der Text ist recht komisch und die Musik frisch und gefällig. Bekanntlich hat Offenbach mit der gegenwärtigen Direktion der Bouffes vollständig gebrochen, und seine neueste Operette kommt in den nächsten Tagen in den Variétés zur Aufführung. — Die Gaîté brachte unlängst ein neues Drama von Victor Séjour „Le marquis caporal."

Bern. Saison-Eröffnung, unter der Leitung des Direktors Wallburg-Kramer, mit den „Hugenotten".

Dessau. Saison-Eröffnung mit Bellini's „Norma". Titelpartie: Frl. Hülgerth.

Krakau. Die polnische Bühne ist eröffnet worden mit der Aufführung des allbeliebten Stückes „Zabobon" („Aberglaube") von Kamiński, Musik von Karpiński. Zunächst kommen Offenbach'sche und Suppé'sche Operetten in polnischer Bearbeitung von Anczyc.

In St. Petersburg ist das deutsche Theater mit „Hamlet" wiedereröffnet worden. Am zweiten Abend war „Doktor Wespe" und die „Beneficevorstellung". Hr. Friedrich Haase spielte den Hamlet und den Lord Pudding, Hr. Lobe den Flüsterleis, Hr. Zimmermann den Wespe. Von den Damen nennen wir Fr. Haase-Schönhoff.

Torgau. Eröffnung der Wintersaison, unter Direktor Nikolas, mit einem Prolog von G. Donath und „Waldliesehen".

Rosenthal's „Pietra" ist bereits in Brünn, Koburg, Prag, Berlin, Hannover, Leipzig, Dresden und Hamburg, namentlich an letzterem Orte mit vielem Beifall gespielt worden.

Die Ischler Badegäste, welche das schlechte Wetter und der nahende Winter noch nicht vertrieben haben, bekommen jetzt noch zusammengestoppelte Opernvorstellungen zu genießen. Es werden Scenen aus „Lucia", „Troubadour" u. s. w. gegeben, mit Fr. Blaschewsky-Bauer als Primadonna.

Im Grazer Thalia-Theater gab Hr. Weise zu seiner Einnahme ein Drama von Kalchberg „Andreas Baumkirchner", welches sehr stark in Patriotismus macht, aber wenig interessant ist. — Die neue Operette des Kapellmeisters Rafael, betitelt „In der Spinnstube", ist mit Beifall gegeben worden.

In Salzburg veranstaltete am 17. Oktober die Domkapellmeisters-Witwe Fr. Anna Taux ein gut besuchtes Konzert, bei welchem Hr. Hölzel mit einigen Liedern sehr vielen Beifall erntete.

Patti-Konzerte in Prag. Der berühmten Adelina konzertirende Schwester Carlotta tritt heute und morgen in Prag in Konzerten auf, welche der Impresario Ullmann mit ihr und den Virtuosen A. Jaell, Vieuxtemps, Julius Steffens und A. Feranti im Sophiensaale veranstaltet.

Lokales.

Das erste Konzert der Saison hat bereits stattgefunden: der Pianist Hr. Sigmund Herzka eröffnete den Reigen am 15. Oktober. Nach dem Programm zu schließen (Capriccio und Lied ohne Worte von Mendelssohn, Phantasie von Chopin, Konzertstück von Weber und Duo über Motive aus „Norma" für zwei Klaviere von Thalberg), welches nur Abgespieltes oder Uninteressantes enthielt scheint Hr. Herzka von vorneherein bei seinem Konzert auf keine große Anzahl von Publikum und Kritik gerechnet zu haben. Beide waren auch wirklich sehr spärlich vertreten. Hr. Herzka spielte seine Sachen ab, nicht gut, nicht schlecht, wie hundert Andere, ohne nach irgend einer Seite Bemerkenswerthes zu leisten. Ein Frl. Freytag unterstützte den Konzertgeber durch ihren Gesang und bewies durch ihren Vortrag, daß sie im Saale viele Freunde habe.

Der Pianist Hr. Josef Derffel, dessen Konzerte am Ende der vorigen Saison bei allen ernsten Musikfreunden ein sehr lebhaftes Interesse erweckten, wird auch heuer als Konzertgeber auftreten. Seine erste Produktion findet am 10. November im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde um 7½ Uhr statt. Das Programm ist in sehr anregender Weise zusammengesetzt, da es jedoch noch nicht definitiv feststeht, so wollen wir es vorläufig noch nicht mittheilen.

Kinderkomödien kommen wieder in Schwung. Am Sonntag den 16. d. M. hat eine derartige Unternehmung, geleitet vom Hofschauspieler Leuchert, im Theater an der Wien ihren Anfang genommen. Man gab ein neues Kinderstück: „Rübezahl" von Kurmayer, dargestellt von Kindern, wie im vorigen Winter in der Josefstadt. Der Autor hatte sich damals mit seinem „Daumlangen Hansel" günstig eingeführt; seinem jetzigen Stücke wirft man vor, daß darin zu viel gesprochen wird und zu wenig geschieht. Wie dem übrigens auch sei, prinzipiell können wir uns nur gegen alle derartigen Unternehmungen erklären, welche den jugendlichen Zuschauern vielleicht ein vorübergehendes Vergnügen gewähren, den jugendlichen Spielern aber sicher zum Schaden gereichen.

Briefkasten der Redaktion. 15. — 21. Oktober: E. K. in Leipzig: Für die nächste Nr. — E. P. in Darmstadt: Erhalten. — W. Th. in London: Bereits brieflich beantwortet. — A. F. in Paris: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 44.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

29. Oktober. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Schopenhauer über die Musik.

(Schluß.)

v. Br. — Diese Analogie versucht nun Schopenhauer auf den nächsten Blättern, pag. 304—309 durchzuführen *) und fährt dann fort:

„Man darf jedoch bei der Nachweisung aller dieser vorgeführten Analogien nie vergessen, daß die Musik zu ihnen kein direktes, sondern nur ein mittelbares Verhältniß hat; da sie nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht. Sie drückt daher (z. B.) nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Jubel, oder Entsetzen, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus: sondern d i e Freude, d i e Betrübniß, d e n Schmerz, d a s Entsetzen, d e n Jubel, d i e Lustigkeit, d i e Gemüthsruhe s e l b s t, gewissermaßen **in abstracto**, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie, in dieser abgezogenen Quintessenz, vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich der Oper, — welche aber deßhalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollten, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit bei genauester Bestimmtheit gibt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist".

„Diesem allen zufolge können wir die erscheinende Welt oder die Natur und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache ansehen, welche selbst daher das allein Vermittelnde der Analogie beider ist, dessen Erkenntniß erfordert wird, um jene Analogie einzusehen. Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grade allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält, wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit deutlichster Bestimmtheit. Sie gleicht hierin den geometrischen Figuren und den Zahlen, welche als die allgemeinen Formen aller möglichen Objekte der Erfahrung und auf alle a priori anwendbar, doch nicht

*) Noch genauer und ausführlicher im zweiten Band desselben Werkes im 39. Kapitel: „Zur Metaphysik der Musik", wo er ausdrücklich die vier Stimmen aller Harmonie: Baß, Tenor, Alt und Sopran, oder Grundton, Terz, Quint und Oktav mit den vier Abstufungen in der Reihe der Wesen: dem Mineralreich, Pflanzenreich, Thierreich und dem Menschen parallelisirt

abstrakt, sondern anschaulich und durchgängig bestimmt sind. Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Aeußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper. Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambüle Aufschluß gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklären, daß, wenn zu irgend einem Sinne, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der wichtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt; ingleichen, daß es dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingibt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt, keine Aehnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten. Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen andern Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt eben sowohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen".

„Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual. Ingleichen ist der ihr wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eigenen Gebiete ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind, sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille selbst ist und dieser wesentlich das Allerernsteste, als wovon Alles abhängt. — Wie inhaltsreich und bedeutungsvoll ihre Sprache sei, das bezeugen sogar die Repetitionszeichen, nebst dem Da capo, als welche bei Werken in der Wortsprache unerträglich wären, bei jener hingegen sehr zweckmäßig und wohlthuend sind: denn um es ganz zu fassen, muß man es zweimal hören".

Nicht leicht wird irgend Jemand diese Erörterungen lesen — besonders wenn er unvorbereitet, unvertraut mit den Grundgedanken der Schopenhauer'schen Philosophie an sie herantritt — ohne daß er sich geneigt fühlte, gegen diese Auffassung im Ganzen oder doch hie und da im Einzelnen (z. B. gegen die Deduktion des Ursprungs der Gesangsmusik) Bedenken und Einwendungen zu erheben. Dies fließt in ästhetischen, moralischen und metaphysischen Fragen fast unvermeidlich aus der Verschiedenheit unserer individuellen Organisation und des verschiedenen Standpunktes, welchen wir in Folge derselben und unseres verschiedenen Entwicklungs- und Bildungsganges von vornherein ihnen gegenüber einnehmen.

Anders sieht der Aesthetiker „vom Fach", der eigentliche Kunstphilosoph, d. h. derjenige die Kunst an, welcher bemüht ist, einheitliche Gesichtspunkte aufzufinden, mittelst welcher sie sich auf dem weiten Gebiete, welches sie einnimmt, klassifiziren und rubriziren ließe, oder mittelst welcher es gelänge, das Aeußerliche ihrer Erscheinung auf die innerste Bedeutung ihres Wesens zurückzuführen; anders der Künstler, welcher, wofern er überhaupt geneigt ist, über seine Kunst zu spekuliren und zu theoretisiren, den Maßstab für sie gewöhnlich von seiner eigenen individuellen Natur entlehnt; anders der Techniker und Theoretiker, der nur, oder doch vor allem Andern nach dem Gerüst, der Form frägt; anders endlich der Kunsthistoriker — der Naturforscher im Reiche der Kunst — der sich begnügt, in den Kunstproduktionen bloße Erscheinungen zu sehen, wie sie unter gewissen Bedingungen mit Nothwendigkeit entstehen, ohne daß hinter diesen Erscheinungen weiter etwas zu suchen wäre; und noch anders der Philosoph, der, gewohnt überall nach dem Woher und Wohin, Wodurch und Wozu zu fragen, diese Frage auch hier nicht aufzuwerfen unterläßt und dem man es gestatten muß, auch die Kunst einmal, sowie die Welt selbst, als bloße Erscheinung aufzufassen und nach ihrer metaphysischen Bedeutung zu forschen, zunächst wenigstens eine solche zu behaupten.

Auch wir vermöchten nicht allen oben entwickelten Anschauungen, wenn auch in vielen, ja den meisten und

wesentlichsten Punkten, uneingeschränkt beizutreten, doch überlassen wir es für diesmal dem Leser, sich mit denselben auseinander zu setzen, und theilen vielmehr nur noch eine Stelle mit, aus welcher hervorgeht, welchen hohen Werth Schopenhauer der Musik auch überhaupt als Bildungsmittel beilegte. Dieselbe ist der Antrittsrede zu den Vorlesungen entnommen, welche er im Jahre 1820 an der Universität zu Berlin über Philosophie hielt, und lautet:

„Nach der langen Betrachtung über das Wesen der Musik empfehle ich Ihnen den Genuß dieser Kunst vor allem Andern. Keine Kunst wirkt auf den Menschen so unmittelbar, so tief ein, als diese, eben weil keine uns das wahre Wesen der Welt so tief und unmittelbar erkennen läßt, als diese. Das Anhören einer großen, vielstimmigen und schönen Musik ist gleichsam ein Bad des Geistes: es spült alles Unreine, alles Kleinliche, alles Schlechte hinweg, stimmt jeden hinauf auf die höchste geistige Stufe, die seine Natur zuläßt, und während des Anhörens einer großen Musik fühlt Jeder deutlich, was er im Ganzen werth ist oder doch sein könnte. Freilich verlangt jede Kunst, daß man die Empfänglichkeit für sie durch Bildung steigere und stärke. So fordert auch die Musik sehr viel Bildung, eben weil nur allmählich und durch Uebung der Geist so viele und mannigfaltige Töne zugleich und schnell nacheinander fassen und kombiniren lernt. Sie haben hier zu dieser Bildung und diesem Genuß die schönste Gelegenheit. Leider fehlt Kirchenmusik, die zur Grundlage der Einsicht in das Wesen der Musik und zur Grundlage der musikalischen Bildung das Beste ist. — Auch eigenes Musiziren trägt viel zum Verständniß der Musik bei. Hören und Spielen sei Ihnen auf jede Weise empfohlen, als Theilnahme an dieser heilsamen Kunst. Wer sich der Wissenschaft ergibt, muß seinen Geist im Ganzen veredeln; das fließt auf Alles ein. Ein Musensohn, aus dem das Salz der Erde werden soll, muß auch in seinen Vergnügungen der Musik angehören und nur edle, geistige Belustigungen suchen. Spielen, Trinken u. dgl. überlassen Sie den Philistern. Wenden Sie lieber Geld und Zeit daran, in Oper und Konzert zu gehen. Es ist doch ungleich edler und geziemender, wenn Vier sich setzen zu einem Quartett, als zu einer Partie Whist".

Berliner Opernbericht.

Von Otto Gumprecht.

Die ersten Monate der neuen Opernsaison. — Repertoir und Personalzustände. — Beschränkung der klassischen Oper. — Die Aufführung des „Orpheus" und des „Don Juan". — Die Damen de Ahna und Sanier. — Der Tenorist Gunz. — Debüts des Frl. Metzdorff und des Hrn. Kolomann-Schmidt.

Daß unsere k. Oper sich schon seit mehreren Jahren in einem Uebergangs- und Entwicklungsstadium befindet, davon zeugen die fast ununterbrochene Reihe der Gastspiele, das Wandern der Rollen von einer Hand zur anderen, endlich auch der verhältnißmäßig enge Kreis der Stücke, in den sich die Darstellungen zurückgezogen. Das altbewährte Personal hat der Ablauf der Zeit immer mehr gelichtet. Die auf solche Weise nothwendig gewordene Neugestaltung darf sich mehr als eines schätzenswerthen Erwerbes rühmen, aber täuschen kann man sich darüber kaum, daß uns die Sicherheit und Stetigkeit, auf jedem Gebiet menschlichen Thuns eine Grundbedingung des Gedeihens, bis jetzt noch nicht zurückgekehrt ist. Wohin man blickt, in der Wahl der darzustellenden Werke wie in deren Besetzung, unschlüssige Rathlosigkeit, Schwankungen, Verlegenheiten und umhertastende Versuche ohne Ende. Die hinzugekommenen jüngeren Kräfte haben die ihnen eröffnete reiche Erbschaft noch keineswegs endgiltig getheilt und selbst über einen gewissen Umfang hinaus noch gar nicht berührt. Was man während dieses Provisoriums, dessen Ende noch in weiter Ferne zu liegen scheint, am schmerzlichsten empfindet, ist der Umstand, daß der klassischen Oper der Raum immer kärglicher zugemessen wird. Nachdem wir heut zu Tage dazu gelangt, daß bei der so unendlich gesteigerten musikalischen Bildung des großen Publikums die ausführende Kunst fast auf allen Gebieten immer tiefer in die durch die Arbeit der Jahrhunderte bis an den Rand gefüllten Vorrathskammern greift, gewinnt es beinahe den Anschein, als ob die erhabenen Schöpfungen der Vergangenheit auf unserer Bühne Schritt für Schritt die Heimat verlieren sollten, die sie hier ehedem gefunden. In einer Zeit, in der das Virtuosenthum unumschränkt den Konzertsaal beherrschte und den klingenden Beifall der Masse lächelnd einstrich, in der die Hausmusik nur an dem nichtigsten Modespielzeug Gefallen hatte, hegte und hütete die Berliner Oper in stolzer Einsamkeit die von einer begnadigteren Periode ihr überlieferten Schätze des Geistes. Und noch bis in das letzte Jahrzehnt pflegte sie mit

treuer Hand diesen edelsten Theil ihres Berufes. Damals hatten wir noch Platz für die fünf hervorragendsten Gebilde unter den Schöpfungen Gluck's. Zuerst verschwand dann die „Alceste", ihr folgte einige Jahre später die „Iphigenia in Aulis", und seit dem vorigen Winter wurden auch die „Armide" und taurische „Iphigenie" vom Schicksal ereilt. Aehnlich verhält es sich mit den Werken Mozart's; „Idomeneo", „Die Entführung", „Cosi fan tutte" und „Titus" haben wir preisgegeben, und nur „Don Juan", „Figaro's Hochzeit" und die „Zauberflöte" sind uns ein lebendiger Besitz geblieben. Kein Verständiger wird daran Anstoß nehmen, wenn unser Opernhaus unter Anderem auch dem Vergnügungsbedürfniß der Masse den geforderten Tribut darbringt. Steht doch der Kunst neben ihrem ernsten Beruf auch das blos gefällige Spiel wohl an. Während sie mit der einen Hand uns das zur schönen Erscheinung verkörperte Ideal vorhält, streut sie mit der anderen freundlichen Blüthenschmuck in unser Leben. Gern wäre deshalb dem Prunk der großen modernen Oper, dem kleinen melodischen Geplauder der Unterhaltungsmusik, den Reizen des Bravourgesanges und was sonst dergleichen zu dem großstädtischen Vertheidigungsapparat gegen die Langeweile gehört, seine Stelle zu gönnen, nur soll es nicht dem Echten und Gediegenen den Raum verkümmern und schmarotzerhaft einen Boden überwuchern, auf dem es blos geduldet wird. Statt das Personal nach den Bedürfnissen eines planmäßig geordneten Repertoirs zusammen zu setzen und einzuschulen, findet das umgekehrte Verhältniß statt, der Inhalt der Tagesordnung muß sich nach den gerade zur Verfügung stehenden Kräften richten. Für das Tenorfach haben wir nur Sänger zweiten und dritten Ranges und sind deshalb immer von Neuem genöthigt, bei fremden Bühnen Anleihen zu machen; zugleich fehlt ein tiefer Baß und eine eigentliche Koloratursängerin. Innerhalb der dramatischen und lyrischen Gattung läßt wenigstens die Vollständigkeit unseres weiblichen Personals nichts zu wünschen übrig. Einen wahren Frühlingsflor junger, schöner Stimmen haben wir hier beisammen, um den uns jedes andere Theater beneiden könnte, nur sind wir weit davon entfernt, diesen Reichthum so zu nutzen, wie er es verdiente. Das in der einen Beziehung überraschend vielseitige, aber im Grunde genommen doch lückenhafte Repertoir der Lucca beweist z. B., daß es nicht durch ein künstlerisches Prinzip bestimmt wurde, sondern wesentlich den Zweck hat, die unbegrenzte Popularität der Primadonna auf's nachdrücklichste auszubeuten. Buntscheckig genug ist das Verzeichniß der Rollen, in denen sie am meisten aufzutreten pflegt. Sie gibt u. A. den Pagen in „Figaro's Hochzeit", die Nurmahal, Regimentstochter, Zerline in „Fra Diavolo", Frau Fluth, Valentine, Bertha im „Propheten", die Jüdin, die Leonore im „Troubadour", das Gretchen im „Faust". Die klassische Oper, der, wie ich überzeugt bin, die Fülle ihres Vermögens bei einiger Uebung und Gewöhnung kaum minder zu Statten kommen könnte, als der modernen, hat sie bis jetzt nur flüchtig gestreift. In „Figaro's Hochzeit" pflegt Frl. de Ahna als Gräfin zu erscheinen, Fr. Harriers als Susanna, und, wie oben bemerkt worden, Frl. Lucca als Page. Die Erstere leiht ihrer Partie würdige Repräsentation, ist aber genöthigt, die zweite Arie von C nach B zu transponiren. Fr. Harriers stattet ihre Susanna mit dem süßesten Wohllaut aus, die sprudelnde Laune und dramatische Schlagfertigkeit des Charakters widerstrebt dagegen völlig dem passiven Naturell der Sängerin. Der Cherubin des Frl. Lucca ist bis in den kleinsten Zug voll Geist und Leben, durch die hervorragende Individualität der Darstellerin wird aber der Schwerpunkt der Oper verlegt, eine Nebenperson nimmt den ganzen Vordergrund ein und lenkt das Interesse mehr als billig von der Hauptsache ab. Eine durch innere Gründe geleitete Besetzung, die darnach trachtete, das Wesen der Aufgabe mit der Eigenthümlichkeit der Ausführenden in Harmonie zu bringen, würde die Rollen ganz anders vertheilen; sie müßte die Partie der Gräfin der durchaus lyrisch gearteten Stimme der Fr. Harriers zuweisen, für die Susanna die an charakteristischem Ausdruck so reiche Gestaltungskraft des Frl. Lucca in Anspruch nehmen und den Pagen Frl. de Ahna übertragen. Die Aufführung der „Zauberflöte" ermöglichen wir nur dadurch, daß die letztgenannte Sängerin, zur Zeit unsere erste Altistin, als Königin der Nacht auftritt. Die beiden Arien sind nämlich gestrichen, und übrig geblieben ist nur der gesprochene Dialog und die Mitwirkung im Ensemble.

Ich schulde Ihnen noch einen Bericht über die bemerkenswerthesten Erscheinungen der seit dem 1. August begonnenen ersten Opernsaison. Lassen Sie mich zunächst der jüngstgebotenen Aufführung des Gluck'schen „Orpheus" und des „Don Juan" gedenken, die den Beweis gaben, daß unser Personal manche, für das Gedeihen der klassischen Oper recht entwicklungsfähige Elemente enthält. Trotz der frischen Erinnerung an ihre berühmte Vorgängerin Fr. Jachmann-Wagner, welche noch vor zwei Jahren durch die Rückkehr auf den Schau-

platz ihrer früheren Triumphe dem hundertjährigen Jubiläum des Gluck'schen Werkes besonderen Glanz geliehen, erwarb sich Frl. de Ahna in der Titelrolle vielfache Theilnahme und Anerkennung. Die Auffassung war ernst und edel, im Einklang mit dem idealen Geist der Musik, der Vortrag bemüht, bis in alle Einzelnheiten zur Höhe der Aufgabe sich zu erheben. Alle realistischen Züge und grellen Farben des Ausdrucks, den gesammten prunkenden Apparat der modernen Oper ließ die Darstellerin bei Seite, sie zog es vor, von der Kraft und Fülle ihrer Stimme lieber etwas zu opfern, als den klaren Spiegel der Tonfluth durch fremdartige Zusätze zu trüben. Reichte auch die Macht des Organs, namentlich in der tieferen Lage, nicht aus für die Wucht des Gluck'schen Recitativs, so war doch der Eindruck, den man empfing, ein reiner und harmonischer. Nirgends begegnete man einem unförmig aufgebauschten oder tremolirenden Ton, überhaupt keinem jener groben Handwerksgriffe, wie sie jeder in der Koulissenwelt einigermaßen heimischen Sängerin so geläufig sind und als Surrogate oder Uebertreibungen des echten Gefühlsausdrucks sich allmählich eingebürgert haben. Die Partien der Euridice und des Amors bilden nur den reliefartigen Schmuck des Werkes; die erstere war durch Frl. Santer im Ganzen recht befriedigend, die letztere durch Frl. Gericke nur aushilfsweise vertreten. Nächst der Hauptrolle sind die bedeutendsten Faktoren, auf die der Komponist hier zählte, das Orchester und der Chor, und namentlich jenes ließ sich die Ehre der ihm anvertrauten Partitur auf's gewissenhafteste angelegen sein.

In der Aufführung des „Don Juan" versuchte sich Frl. Santer zum ersten Male in der Partie der Donna Anna. Wenn auch ihr Vermögen noch keineswegs in jedem Stück die gewaltigen Dimensionen der Aufgabe erfüllte, so zeigte sich doch bei diesem Anlaß auf's Neue, daß unser klassisches Repertoir den besten Grund hat, auf sie zu zählen. Der Darstellung waren offenbar die sorgfältigsten Studien vorangegangen. Allerlei Mängel und Unvollkommenheiten, die früher häufig an den Tag getreten, erschienen ausgeglichen, oder wenigstens gemildert, die Intonation weit sicherer, die Behandlung des höchsten Registers weniger gewaltsam, überhaupt das ganze Material der Stimme geläutert und geschmeidigt. Der Ausdruck verrieth überall Eifer und Liebe zur Sache, was ihm noch fehlte — die ruhige Vornehmheit, der eigentlich große, von jeder sentimentalen Beimischung freie Styl, namentlich auch Fluß und Mannigfaltigkeit der Akzente im Deklamatorischen — wird weitere Uebung und Erfahrung gewähren. Besondere Anerkennung erwarb sich die Sängerin im Adagio der Briefarie durch den Schmelz des Tones und die Innerlichkeit der Auffassung. Mit der Koloratur im Allegro fand sie sich nur zur Noth ab.

In der Partie des Oktavio eröffnete Hr. Gunz ein Gastspiel auf unserer königlichen Bühne, das hoffentlich als Einleitung zu einem definitiven Engagement zu betrachten ist. Schon durch seine Mitwirkung bei der Sommeroper des Viktoriatheaters vortheilhaft in Berlin eingeführt, gewann er bei jener Gelegenheit noch festeren Boden in der Gunst des hiesigen Publikums. Dem lyrischen Fach bringt der Sänger eine Reihe der schätzbarsten Eigenschaften entgegen: eine umfangreiche, schon von Natur freigebig ausgestattete, durch sorgfältige Bildung entwickelte und geläuterte Stimme, theatralische Erfahrung und Routine, endlich eine Weise der Auffassung und Behandlung, die sich mit nachdenklichem Ernst in das Wesen der Aufgabe vertieft und Alles bis in's Einzelne sorglich erwägt. Im rein Technischen ist namentlich hervorzuheben der mühelose Ansatz und die seltene Biegsamkeit des Tons, die Kunst des Crescendo und Decrescendo, Legato und Portamento, die deutliche Aussprache und die musterhafte Verbindung des Falsetts und der Bruststimme. Bis zum hohen B steigt die letztere ohne Anstrengung empor. Besonders war es die erste Arie, in der sich alle diese Vorzüge zu ungetrübter Harmonie vereinigten. Der sympathische Reiz des Tones, die Klarheit der Gliederung, die Feinheit der Schattirung und der Nüancen, mit einem Wort, der weich hingegossene melodische Fluß der Behandlung brachten hier dem Gast einen wohlverdienten Dacaporuf ein. Er ist später noch als Arnold in Rossini's „Tell" aufgetreten, in einer Partie, die vielfach in das eigentlich heroische Gebiet hineinreicht. Wenn er auch diejenigen Theile der Rolle, die vorzugsweise in der Kraft und dem Blute der Stimme schwelgen, trotz des äußersten Aufgebotes aller Mittel nicht zu ersättigen vermochte, so gewährte für diesen materiellen Mangel die kunstvolle Behandlung des Tones, wie die in jedem Zug gewissenhaft und lebendig durchgeführte Charakteristik vielfältigen Ersatz. Namentlich dem klassischen Repertoir würde ein dauerndes Verhältniß des Sängers zu unserer Bühne trefflich zu Statten kommen. Er besitzt die Fähigkeit, den auszusprechenden Inhalt in die Formen der Schönheit zu kleiden, und gerade diese innige Verbindung des Dramatischen und Musikalischen ist für die Darstellung Gluck'scher, Mozart'scher und Beethoven'scher Cha-

raktere das Haupterforderniß. Der Werth dessen, was der Sänger bietet, entspringt nicht sowohl aus einer besonders prägnanten Individualität, die jedem Stoff, den sie ergreift, ihr eigenes Wesen aufdrückt, er liegt vielmehr in dem Umstand begründet, daß stets eine gediegene musikalische wie allgemeine Bildung dem Vortrag leitend und fördernd zur Seite geht. In diesen Tagen borgen wir übrigens abermals von dem Reichthum der hannöver'schen Bühne. Hr. Niemann, durch sein Gastspiel am Ende der vorigen Saison unserem Publikum noch in frischer Erinnerung, kehrt auf einige Abende zu uns zurück.

Als Isabella im „Robert" und Mathilde im „Tell" machte Frl. Metzdorf, eine junge, in Petersburg gebildete Koloratursängerin die ersten theatralischen Versuche. Ein Sopran von nur mäßiger Kraft, Fülle und Ausdehnung, aber von weich anschmiegendem, künstlerisch geläutertem Tongehalt, dazu gefällige Sorgfalt und Sauberkeit im Technischen, wie in der Auffassung, sind die Eigenschaften, die sich überall im Vortrag verriethen. Das geringe Material, über welches die Stimme verfügt, schließt ihr Ausdrucksvermögen in enge Grenzen ein. Wo sich der Vortrag zu bestimmteren dramatischen Akzenten zu verdichten sucht, wird die Intonation in die Höhe getrieben. Der Koloratur fehlt zwar noch der rechte Fluß, sie ist indessen korrekt angelegt und läßt gute Studien, wie den Sinn für musikalische Reinlichkeit erkennen. Die Verschwommenheit der Aussprache und eine gewisse Schüchternheit in der Auffassung und Gestaltung des Charakters erinnern noch deutlich daran, daß die Sängerin kaum ihren ersten Schritt auf die Bühne gethan.

In den Rollen des Raoul, des Arnold und des Eleazar präsentirte sich Hr. Kolomann-Schmidt als neuengagirtes Mitglied. Entschieden lediglich Material und Umfang der Stimme den Beruf zum Heldentenor, so könnte zumal bei dem jetzt herrschenden Nothstand auf diesem Gebiet diese Erwerbung unserer Bühne zu Statten kommen. Das Organ ist zwar nicht von athletischem Wuchs, aber doch stark genug, um unter der Wucht des heroischen Faches nicht zu wanken, die Intonation im Ganzen verläßlich, überhaupt eine gewisse musikalische Sicherheit unverkennbar. Diese Eigenschaften werden jedoch mehr als aufgewogen durch den Mangel jedes idealen Gehaltes. Nirgends überschreitet die Leistung jene Grenze, wo das Handwerk aufhört und die wahre Kunst beginnt, wo diese dem von jenem zubereiteten und ihr dargebotenen Stoff den schönen Schein und die lebendige Seele leiht. Die vordringliche, nur auf materielle Kraft berechnete Behandlung des Tones beeinträchtigt auf's empfindlichste dessen Adel und aus dem Vortrag blickt überall die unerschütterliche Gleichgiltigkeit gegen den darzustellenden Charakter heraus. Ueber Marschner's „Hans Heiling", der neueinstudirt in Scene ging, aber gegenüber der Apathie des Publikums schwerlich auf die Länge einen Platz im Repertoir behaupten wird, berichte ich in meinem nächsten Brief.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

20. — 26. Oktober: „Deborah". — „Feuer in der Mädchenschule" und „Der Freiwillige". — „Hans Lange". — „Macbeth". — „Elise von Valberg". — „Der Markt zu Ellerbrunn" und „Wenn man nicht tanzt". — „Doktor Wespe" (wegen Unpäßlichkeit der Fr. Gabillon statt „Lady Tartüffe" eingeschoben.)

C. — Man hat sich an die Vortrefflichkeit im Zusammenspiel dieser Bühne schon so gewöhnt, daß eine lobende Bemerkung in dieser Hinsicht überflüssig erscheinen könnte. Nichtsdestoweniger glauben wir den würdigen Gesammteindruck, welchen uns die letzte Darstellung des „Macbeth" machte, mit einem Wort hervorheben zu sollen, weil derselbe trotz der allerunwürdigsten äußeren Ausstattung zu Wege gebracht wurde. Wenn uns dieser schottische Kostümplunder, diese Tricots von Anno dazumal, diese gänzlich poesielose Behandlung des in „Macbeth" so wesentlichen phantastischen Elements nicht aus der Stimmung zu reißen vermögen, so gebührt dafür ohne Zweifel den Darstellern selbst ein doppeltes Lob.

Wir wollen aus dem Ganzen heute nur die Leistungen der HH. Wagner und Förster und der Fr. Rettich besonders hervorheben.

Der Macbeth des Ersteren gehört ohne Zweifel zu seinen besseren Rollen. Nicht nur daß er das dem Dämon verfallene Wesen des Helden in der Gesammterscheinung trefflich wiedergibt, er weiß auch die einzelnen, bisweilen jäh und unvermittelt aufeinander platzenden Elemente des Charakters scharf und mit der hier geforderten Vehemenz zur Geltung zu bringen. Daß es Hr. Wagner versteht, mit seinem Athem hauszuhalten, haben wir auch hier wieder einmal mit Befriedigung bemerkt. Nur hin und wieder, namentlich in der Gast-

malscene mit Banquo's Geist, hätten einige gar zu heftige Töne vermieden werden sollen. Ueber den durchgreifenden Gegensatz des Macbeth und Richard III., den man häufig zur Vergleichung herbeigezogen hat, ein andermal. Hr. Wagner schien uns die Eigenthümlichkeit Macbeth's richtig erfaßt zu haben.

Hrn. Förster's Darstellung gegenüber hätten wir gerne unsern Freund Junius novus zur Seite gehabt, um ihm, wie wir hoffen, das Zugeständniß abzugewinnen, daß wir es hier denn doch wohl nicht mit einem so gar talentlosen Schauspieler zu thun haben. Daß Hr. Förster Bildung — körperliche leider in stets zunehmender Fülle — und Bühnenerfahrung besitze, wird uns freiwillig zugestanden. In der wundervollen Scene, welche Macduff den Mord der Seinen enthüllt, hat er uns aber auch den wiederholten Beweis geliefert, daß ihm die echtesten Herzenstöne und ein hinreichendes Maß des ergreifendsten Ausdrucks zu Gebote stehen.

Durchaus nicht einverstanden sind wir mit Fr. Rettich als Lady. Der Naturalismus in der Kunst, wie ihn diese Schauspielerin repräsentirt, gleicht einem schmalen Gebirgspfad, bisweilen mit überraschend schönen Fernsichten, aber auch mit vielen unwirthlich rauhen, gefahrvollen Stellen. Das in Eichenholz Geschnitzte, Mannweibliche, Derbe wiegt in der Charakterzeichnung ihrer Lady in übertriebener Weise vor, während die Heldin nach unserm Gefühl denn doch hauptsächlich eines gefüllten Maßes weiblichen Liebreizes bedarf, in das ein großer Tropfen sirenenhafter Wollust gemischt ist. Die Gewaltsamkeit, mit welcher Fr. Rettich auftritt, ist megärenhaft, bisweilen geradezu häßlich. Von der höchsten Kunst hingegen zeugt z. B. das Festhalten des eigenthümlichen Schlafwandlertons in der berühmten Scene des letzten Aktes. Doch dürfte es nicht schaden, wenn auch hier Einzelnes, z. B. der lange klagende Seufzer, etwas gemildert würde. Das geschmacklose Kostüm that sein Möglichstes, den Gesammteindruck der Lady noch reizloser zu machen.

Eine in mannigfacher Beziehung interessante Reprise war am 24. d. M. die der Iffland'schen „Elise von Valberg", — interessant in Bezug auf Stück und Darstellung. Man konnte wohl begierig sein, an so einem siebzigjährigen Stück den Standpunkt des modernen Dramas zu messen, und zu vergleichenden Urtheilen auch über den Darstellungsstyl von Einst und Jetzt bot sich dem älteren Theaterliebhaber vielfacher Anlaß.

Was Iffland betrifft, so braucht er sich seines Alters nicht zu schämen. Wir gehören zwar nicht zu denjenigen, welche die Herrschaft der Gattung Iffland-Kotzebue sammt Zubehör von Schröder, Jünger, u. s. w. als die goldene Zeit der deutschen Bühne feiern, — allein ein Halbdutzend Iffland'scher Schauspiele möchten wir auch unter veränderten Zeitumständen nicht gerne definitiv verloren geben, sondern vielmehr deren Reaktivirung zu Nutz und Frommen aller Betheiligten befürworten. Junge Schriftsteller könnten sie als Studien benützen, das Publikum erhielte eine nahrhafte Kost, und für die Darstellung bürgerlicher Charaktere wären solche Stücke die beste Schule.

„Elise von Valberg" wurzelt allerdings, dem Stoffe nach, in den Lebensverhältnissen einer theilweise verschollenen Epoche, der eigentliche Organismus des Stückes aber ist entschieden lebensfähig auch für unsere Zeit, denn der Schwerpunkt wird vom Dichter gerade hier mehr als in allen seinen andern Stücken, auf die psychologische Entwicklung gelegt, und die Mache weist Vorzüge auf, die auch heutzutage noch imponiren. Das Lied vom Menschenherzen, vom Frauenherzen zumal, veraltet nicht, und hier haben wir es eben mit einer sinnigen und anregenden psychologischen Zeichnung zu thun. Die ahnungsvolle, unbewußte Liebesdämmerung in Elisen's Seele, die in ihrer Beschränktheit redliche Obersthofmeisterin, die langsam aus ihrer fromm-stolzen Kälte aufthauende Fürstin, der leidenschaftlich fühlende Fürst, der tugendstolze Valberg, der einfach biedere Witting, und die Hofschranzen in allen ihren Abstufungen, — welche Charakterköpfe und Gesellschaftstypen, welche Lebensbilder sind da nebeneinander gestellt und mit ihren Interessen ineinander verflochten! An positiver Handlung ist das Stück allerdings sehr arm, die Situationen steigern sich nicht und sind nicht mannigfaltig genug ausgebeutet, wie man es allenfalls in neuen Stücken haben kann. Man glaubt vorwärts zu kommen und bemerkt nach einer Weile, daß man sich im Kreise gedreht, daß man eigentlich noch ziemlich auf demselben Flecke steht. Auch ist bei aller Knappheit der Rede und neben manchen treffenden Bemerkungen ein gewisser Predigerton, etwas Sentenzenhaftes nicht zu verkennen. An innerer Unwahrscheinlichkeit endlich leidet die Scene, wo Elise die Fürstin in einer Weise beredet und „bekehrt", wie es weder dem Charakter der beiden Personen, noch dem hier ja sehr lebendigen Gefühle des Standesunterschiedes wahrheitsgetreu entspricht. Dagegen beruht die sonstige Ausführung auf einer Beobachtung des wirklichen Lebens, die doch nicht geradezu in's Kleinliche, noch weniger in's Triviale fällt, und ist die große Schlußscene zwischen

Fürst und Fürstin von einer Wärme, ja einem poetischen Schwunge, wie ihn Iffland nur selten empfinden läßt und über dem man sogar den mangelhaften Abschluß im Entwicklungsprozeß der Titelheldin zu vergessen geneigt ist.

Der Darstellung der alten Reprise merkte man in ihrem Gesammtton deutlich an, daß sich unsere Schauspieler hier nicht in ihrem Elemente fühlen, daß sie auf ungewohntem Boden, daher auch etwas ängstlich sich bewegen, und, wie es der Aengstlichkeit eigen ist, bald zu wenig, bald zu viel thun, selten die rechte Mitte einhalten. Die heutigen Schauspieler, als echte Söhne und Töchter ihrer Zeit, sind daran gewöhnt, sehr rasch vorwärts zu drängen, durch die Lebendigkeit des Ineinanderspielens auch schwächeren Stücken Leben einzuhauchen. Die älteren erreichten dasselbe Ziel durch eine verhältnißmäßig größere Pflege des schauspielerischen Details, durch bedeutende Akzentuirung einzelner Stellen, durch die Eindringlichkeit ihres Redetones, theilweise durch die Beihilfe einer ausmalenden Mimik, mit einem Worte durch die Sorgfalt in der Ausarbeitung einer Rolle. Darauf aber ist auch das Iffland'sche Stück angelegt, und daran fehlte es eben der jetzigen Darstellung, ohne daß man dafür einen einzelnen Darsteller verantwortlich machen könnte.

Am meisten befriedigte uns Frl. Wolter, am wenigsten Frl. Baudius. Erstere spielte die Fürstin mit edler Haltung, charakterfest, natürlich und warm. Die Rolle ist nicht leicht. Die anfängliche Kälte, der souveräne Stolz, hinter dem sich Zorn und Verachtung gegen die Valbergs verbergen, später das Schwanken des Urtheils, endlich der volle Durchbruch der Gefühle, — das erfordert eine ganze Künstlerin, und dieser Anforderung entsprach Frl. Wolter auf das vollständigste. — Noch viel schwieriger ist die Titelrolle, denn sie verlangt eine Unbefangenheit, die sich nirgends gänschenhaft äußern darf, eine Natürlichkeit, die jeder Versuchung zu Pathos oder Weinerlichkeit widersteht, eine Mischung von Heiterkeit und Ernst, wie sie nur seltenen Mädchennaturen als Ausdruck ihres innersten Wesens eigen ist, und bei aller Ruhe der Haltung eine Fülle von Einzelnüancen, welche uns das Seelenleben der lieblichen Erscheinung wenigstens einigermaßen erschließt und erklärt. Frl. Baudius hatte von alledem nur wenig: etwas Naivetät, hie und da einen sinnigen Aufblick, im Ganzen eine ruhige Haltung, das war Alles. Frl. Baudius muß entschieden trachten, ihre Rollen charakteristischer auszuführen und den singenden Redeton zu vermeiden.

Fr. Koberwein gab die Obersthofmeisterin, eine ganz außer ihrer bisherigen Sphäre liegende Rolle, mit ungemein viel Sorgfalt und Konsequenz. Die Meinungen über diese Leistung waren im Publikum offenbar sehr getheilt. Manche schienen zu finden, Fr. Koberwein trage zu stark auf. Wir können dieser Ansicht nicht beistimmen. Es war eine Hofcharge, wie sie in Dutzenden von Exemplaren in den Reihen der Aristokratie verschiedener Länder vorkommt. Daß die Aufgabe hätte feiner genommen werden können, bestreiten wir nicht; unwahr ist die Figur deswegen doch nicht geworden. Die Darstellerin hatte sich offenbar vorgenommen, die nervöse Aufregung zu schildern, in welche eine schwache Seele durch die Kollision der Hofpflicht und der Ehrlichkeit geräth, und das gelang ihr drastisch genug, wenn auch weniger äußere Unruhe und dagegen ein etwas lauteres Sprechen zu wünschen gewesen wäre.

Die Rolle des Amtshauptmann von Valberg, die Hr. Wagner schon vor sieben Jahren gespielt hat, sagt der Persönlichkeit des Künstlers wenig zu. Indessen führte sie derselbe in seiner Weise entsprechend durch, und es gelang ihm sogar, in der Scene mit dem Fürsten im vierten Akte, warm zu werden.

Auch Hr. Sonnenthal war in der Rolle des Fürsten nicht neu, allein er hatte sie vor sieben Jahren als Anfänger mit Glück versucht, und gab sie jetzt als gereifter Künstler um so viel besser, zumal an einigen Stellen mit schöner Aufwallung. Die schon berührte Scene zwischen ihm und Frl. Wolter war die bestbehandelte, der Höhepunkt des Abends, wie sie es im Stücke ist.

Die Rollen des Hofjunkers v. Kühlen, der Kammerfrau Seradini und des Leiblakei Schmidt waren durch Hrn. Gabillon, Fr. v. Greiner und Hrn. Arnsburg, wie man's sich nicht besser wünschen konnte, besetzt. Hr. Baumeister als unglücklicher Liebhaber (Witting), bestrebte sich, eine würdige Haltung zu bewahren. Die kleineren Rollen wurden von Hrn. Paulmann, Hrn. Fricke und Frl. Hilke gut gegeben. — Im Kostümfach glänzten diesmal Frl. Wolter, Hr. Sonnenthal und Hr. Gabillon, während die Anderen, namentlich aber Frl. Baudius, weder geschmackvoll noch im Styl der Zeit gekleidet waren und die Hofdiener sehr vernachläßigt erschienen.

Aus dem Repertoir dieser Woche sei noch hervorgehoben, daß „Haus Lange" von dem mittlerweile angekommenen Autor auf vier Akte reduzirt und in dieser Gestalt mit gesteigertem Beifall aufgenommen worden

ist, so daß eine Erhaltung des Stückes auf dem Repertoir in Aussicht steht.

Im „Markt zu Ellerbrunn“ und „Feuer in der Mädchenschule“ erfreuten wir uns neuerdings an Meister Fichtner's Prachtleistungen. In letztgenanntem Stück spielt übrigens Frl. Mathes noch immer so verkehrt als möglich, nämlich mit einer künstlichen Aufgeregtheit, welche von der hier gebotenen, sich maßvoll steigernden ahnungsvollen Bangigkeit grundverschieden ist. Im darauffolgenden „Freiwilligen“, welcher überhaupt sehr lebendig gespielt ward, ist namentlich Frl. Bognar für ihr anmuthsvoll natürliches Spiel zu loben. Auch die Hedwig im „Markt zu Ellerbrunn“ gelänge ihr, mit einer kleinen Dosis Uebermuth mehr, recht gut. Dieser Vorstellung merkte man übrigens das schnelle Einschieben deutlich an, namentlich den Herren, denn die Damen memoriren immer besser.

Von voriger Woche sei schließlich nachträglich über „Was ihr wollt“ berichtet, daß Fr. Gabillon in der Haupt-Doppelrolle nur sehr theilweise genügte. Sie bewegte sich zwar mit Leichtigkeit und sprach gut, hielt aber die beiden Charaktere nur sehr mühsam äußerlich auseinander, und spielte die Duellscene in einem entschieden possenhaften Style, der eben so unschön und unweiblich, als dem dargestellten Charakter nicht entsprechend war.

Operntheater.

20. — 26. Oktober: „Wilhelm Tell“. — „Margarethe“. — „Waldfräulein“. — „Fra Diavolo“. — „Lucrezia Borgia“. — „Jotta“. — „Die Hugenotten“.

K. J. — Am 26. fand die erste Wiederholung der „Hugenotten“ statt, doch diesmal selbstverständlich ohne festliches Gepränge, nämlich ohne die weißen Kravaten der Orchestermitglieder. Um zu beweisen, wie gerne wir bereit sind zu loben, wo es was zu loben gibt, wollen wir gleich damit anfangen, Hrn. Kapellmeister Proch unsere Anerkennung dafür auszusprechen, daß er endlich seine Verballhornung des effektvollen Soldatenchores wieder beseitigt hat. Wir hätten nur bei Hrn. Kral eine gleiche Pietät für den verstorbenen Meyerbeer, da er sie für den lebenden nicht hatte, und die Weglassung seiner geschmacklosen Zugaben bei dem Ritornell der Romanze auf der viole d'amour gewünscht. Weiter zu loben ist die Auffrischung der Kostüme: sie sind zwar ebensowenig als früher historisch richtig oder auch nur einheitlich alle aus derselben Epoche zusammengesetzt (dergleichen kommt hier selbst im Burgtheater nur in den seltensten Fällen vor), aber doch wenigstens anständig, zum Theile glänzend. Daß St. Bris noch immer zum Zeichen seiner schwarzen Seele allein in schwarzen Trikots erscheint, ist charakteristisch. Für den zweiten Akt hatte man eine andere (keine neue) Dekoration gewählt, welche eine zweckmäßigere Gruppirung der Personen auf der Bühne zuließ. Endlich hat man dem Grafen Nevers ein Dutzend Stühle verschafft, wonach die bei ihm versammelten Herren nicht mehr genöthigt waren, sich wie früher stehend zu berathen. Was die vielbesprochenen Kreuze bei der Verschwörung betrifft, so machten sie einen nichts weniger als feierlichen Eindruck. Die früher in Rathsherren verwandelten Priester waren jetzt in lange weiße Kleider mit blauer Einfassung gekleidet, gleich den Männern, welche bei Prozessionen die Kreuze und Standarten tragen; ehrwürdig sahen sie wahrlich nicht aus: ob daher der beabsichtigte Zweck erreicht ist, möchten wir bezweifeln. Noch eine wichtige Neuerung hätten wir bald vergessen; die ehemals blau gefärbte rothe Schärpe war jetzt weiß geworden. Nun wären wir mit der Aufzählung aller Neuerungen fertig, welche man für diese „Festvorstellung“ in vierthalb Monaten zusammengebracht hat. Sonst wurde die alte Insceneſetzung, welche mehrmals in jedem Akte sowohl den gesunden Menschenverstand als die allergewöhnlichste Theaterpraxis in's Gesicht schlägt, gewissenhaft beibehalten. Desgleichen die mit musikalisch wie dramatisch gleich ungeschickter Hand gemachten Kürzungen, welche oft das Verständniß der Handlung so sehr erschweren. Der Zigeunertanz ist das Einzige, was vielleicht, seitdem die Oper hier gegeben wird, schon zehn Mal verändert wurde. Das allererste Arrangement desselben bleibt noch immer das beste.

Was die Aufführung betrifft, so ist nicht zu läugnen, daß sie sorgfältiger war, als es sonst an dieser Bühne bei so abgespielten Opern der Fall ist. Die Darstellung der kleinen Rollen durch die HH. Hrabanek, Dalfy, Lay, Campe, Bähr gab dem Ensemble mehr Rundung, die Chöre gingen feurig und präzis und hätten bei minder rasenden Tempi eine noch bessere Wirkung erzielt. Auch die Besetzung des Nevers durch Hrn. v. Bignio ist ein entschiedener Gewinn für die Oper. Schon die äußere Erscheinung, die Haltung und das Benehmen wirkten wohlthätig, und auch musikalisch führte Hr. v. Bignio seine Partie in entsprechender Weise durch. — Schon vor vielen Jahren hatte sich Frl. Wildauer als Königin Margarethe versucht und war ver-

unglückt. Jetzt ist die geschätzte Künstlerin um so viel Jahre weniger jung, ihre Stimm-Mittel haben bedeutend abgenommen und in ihrer Kunst ist sie auch seitdem kaum weiter fortgeschritten; und doch hat sie jetzt mit derselben Partie reussirt. Sie ist dieselbe geblieben, aber das Publikum hat sich verändert: es ist nämlich mit seinen Ansprüchen bedeutend herabgestiegen. Frl. Tellheim singt den Pagen bis auf einige ziemlich unebene Koloraturen und einen unpassend langen Triller recht nett. Ueber die Valentine der Damen Dustmann (das erste Mal) und Krauß (das zweite Mal) sind die Akten längst geschlossen. Hr. Walter, der beide Male den Raoul sang (das zweite Mal sollte ihn Hr. Wachtel singen, ließ sich aber im Laufe des Tages unpäßlich melden), dürfte im ersten Akte kaum einen Rivalen zu scheuen haben. Sowohl sein Entrée, wie die Romanze singt er in ganz ausgezeichneter Weise. Zum Sextett im dritten Akt fehlt ihm die Kraft und das hohe Cis. Im Duett des vierten Aktes hat er wohl gelungene Momente, doch liegt ihm hier Manches zu tief und reicht auch sein dramatisches Vermögen hier nicht aus. Hr. Draxler, im ersten Akt noch immer der alte Marcel, war im dritten Akt jedoch schon sichtlich ermüdet. Hr. Schmid war trefflich bei Stimme und sang den St. Bris ausgezeichnet: dramatisch ließe sich die Rolle wohl charakteristischer gestalten; die schwarzen Trikots allein machen es nicht aus.

Auffallend war uns bei der zweiten Aufführung die Kälte des Publikums. Es war wohl massenhaft hergeströmmt, verhielt sich aber ruhig und konnte trotz der ungeheuren Hitze, die im Saale herrschte, von der Bühne aus nicht erwärmt werden.

Carltheater.

Am 22. Oktober. Neu in Scene gesetzt: „Des Krämers Töchterlein". Original-Charakterbild mit Gesang in 3 A. von F. Kaiser. Musik von Binder.

Φ. — Es sind nun gerade zehn Jahre, daß dieses Stück auf derselben Bühne zum ersten Mal aufgeführt wurde. *) Schon damals war die Klage über den Verfall des Lokalstückes eine allgemeine, und gewiß auch eine nicht unbegründete. Wenn wir aber jetzt dieses Charakterbild mit den gegenwärtigen Erzeugnissen der Vorstadtmuse vergleichen, so schrecken wir betroffen zurück von den riesigen Fortschritten, welche in dieser verhältnißmäßig kurzen Zeit auf der abschüssigen Bahn des Verfalls zu Stande gebracht wurden. Das Kaiser'sche Stück ist während dieser zehn Jahre allerdings nicht besser geworden, die Fehler, welche demselben damals vorgehalten wurden, lassen sich jetzt ebenfalls nicht bemänteln. So steht z. B. der erste Aktschluß mit dem Vaterfluch trotz der momentan packenden Wirkung, in zu grellem Widerspruch mit der lustspielartigen Anlage und Durchführung des Ganzen; eben so wenig läßt sich die unvorbereitete und durch eine plumpe Verlleidungsscene herbeigeführte Umstimmung des ahnenstolzen Barons rechtfertigen. Allein das Stück hat doch eine Handlung, welche von Erfindung zeugt, welche in spannender Weise sich organisch entwickelt; wir sehen doch Menschen, welche in einer den Situationen und ihren Charakteren entsprechenden Weise handeln und, die bei Kaiser unvermeidliche Viel- und Schönrederei ausgenommen, auch größtentheils entsprechend reden. In den jetzigen Stücken ist gewöhnlich von einer halbwegs interessanten Handlung keine Spur; meistens kommt der Verfasser über die Anlage des ersten Aktes nicht hinaus: das Uebrige wird dann mit gewaltsam herbeigezogenen Episoden ausgefüllt; die Personen handeln und sprechen nicht, wie es die ursprüngliche Anlage des Stückes und der Charaktere bedingen würde, sondern so wie es der Verfasser im Momente benöthigt, um eine Episode einzuflicken oder einen Witz anzubringen. Wenn nicht bald ein wirklich schaffendes Talent auftaucht, welches dem Lokalstück wieder auf die Beine hilft, so ist wirklich nicht abzusehen, wohin wir nach wieder zehn Jahren gelangt sein werden.

Auch die Haltung des Publikums war recht interessant: Parterre, Balkon und Logen rümpften die Nase, fanden das Stück veraltet, abgeschmackt, langweilig. Natürlich: nur eine Frauenrolle und die eine im langen Kleide, wie soll da der gebildete Theil des Publikums im Carltheater sich für die Darstellung eines Stückes interessiren. Die Gallerien hingegen, der ungebildete Theil, der rohe Pöbel, der folgte der ganzen Handlung mit Interesse, weinte beim Vaterfluch und bei der Versöhnung, lachte herzlich über seinen Liebling Hrn. Matras und lohnte die gute Darstellung durch Beifall.

Die HH. Grois und Treumann waren im Besitze ihrer Rollen geblieben. Ersterer hatte Mühe die täglichen Parterregäste des Carltheaters von dem Ernste seiner Darstellung zu überzeugen; sie sahen fortwährend

*) Die Angabe in mehreren Zeitungen, es sei schon früher in der Josefstadt gegeben worden, dürfte auf einer Verwechslung mit desselben Verfassers „Der Krämer und sein Kommis" beruhen.

in dem heutigen tragischen Krämer den gestrigen blöden Kokobo und konnten bei den ernstesten Stellen sich des Lachens kaum enthalten. Trotzdem muß anerkannt werden, daß Hr. Grois die Rolle konsequent, effektvoll und mit größerer Mäßigung als vor Jahren durchführte. Hr. Treumann spielte seinen „Liebhaber mit Gesang" und obligater Verkleidung ebenfalls schlichter und anspruchsloser als damals, was sowohl der Rolle, wie dem Darsteller zum Vortheil gereichte. Ganz ausgezeichnet gab Hr. Matras den Nestroy'schen Bereiter Prell; dieses Gemisch von Bornirtheit, Schlauheit, Verwegenheit und Feigheit wurde trefflich charakterisirt; seine Mimik war besonders im letzten Akt von schlagender Wirkung. In Rollen wie dieser Baron Hornstein dürfte Hr. Ascher kaum einen Rivalen haben: da ist Alles bis in die kleinsten Details ausgearbeitet und ohne die geringste Uebertreibung festgehalten. Sehr hübsch, einfach und mit Wärme gab Frl. Singer die kleine, früher von Frl. Zöllner gespielte Titelrolle. Den schwersten Stand hatte Hr. Knaack, denn er hatte einen doppelten Kampf zu bestehen: mit den lokalen Ausdrücken des Textes und mit der Erinnerung an den unvergeßlichen Scholz. Wer diesen nicht gesehen hatte, mußte durch Hrn. Knaack's Auffassung und Durchführung vollständig befriedigt werden. Für uns fehlte das, was Scholz in hohem Grade besaß: das Gemüth. Auch die kleinen Rollen waren sorgfältig besetzt, das Ensemble und die Ausstattung, wie fast immer auf dieser Bühne, vollkommen zufriedenstellend.

Josefstadt.

Am 22. Oktober. Zum ersten Mal: „Die Räuberbraut", Posse mit Gesang und Tanz in 8 Bildern von K. Elmar. Musik von Storch. Die neuen Dekorationen von Jaich.

Φ. — Dieses Stück war uns in philologischer Beziehung sehr interessant. Es spielt in der Umgebung von Neapel: wir sehen da einerseits einen Briganti-Kapitän sammt Gefährten, den Besitzer eines Weinberges am Vesuv, seine Schwester u. s. w., lauter Vollblut-Italiener; andererseits eine junge Witwe aus Wien, eine Köchin detto, einen Landwirth vom Tullnerboden mit seinem Großknecht und einen Penzinger Vagabunden, Alles unverdorbene Unter-Oesterreicher. Nun verkehren beide Parteien ungenirt miteinander, sprechen geläufig und verstehen gegenseitig jedes Wort. Daraus geht nun unwiderlegbar hervor, daß nach Hrn. Elmar's Meinung der neapolitanische Dialekt und das reine Lerchenfelder ein und dieselbe Sprache ist. Welch' herrliche Entdeckung für Sprachforscher und welche Annehmlichkeit für die Lerchenfelder, die nach Italien reisen! Hr. Elmar hat mit diesem Fußtritt, welchen er dem auf unsern Vorstadtbühnen noch vorhandenen Restchen von Wahrscheinlichkeit gegeben hat, den würdigen Ben Akiba Lügen gestraft; das ist noch nicht dagewesen.

Im Uebrigen ist auch sonst dem Stücke nichts Gutes nachzusagen: es ist langweilig. Hr. Herburger ist auch nicht der Mann, Leben hinein zu bringen: im Gegentheil er gibt eher noch einige Mohnkörner dazu. Frl. Sternau, die neuste Lokalsängerin, (vor Jahren an der Wien,) gehört zu jener Gattung, wie sie zwischen Passau und Lemberg, Pilsen und Temeswar zu Dutzenden singen, nicht immer weil ihnen Gesang gegeben, aber meistens, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Hr. Weiß spielte wie gewöhnlich mit Lust und Liebe. Frl. Berg, die HH. Schaper, Perko, Korn und Jungwirth thaten ihr Möglichstes. Die Wirkung des Ganzen war einschläfernd.

An der Wien.

Am 26. Oktober zum ersten Mal: „Eine passende Partie", Charaktergemälde mit Gesang in 3 A. von J. Findeisen. Musik von A. Müller.

G. — Nachdem an der genannten Bühne die Geduld und Langmuth des Publikums sowohl durch ihre Direktion, wie durch ihr meistgenanntes Mitglied so lange und in so ausgiebiger Weise auf die Probe gestellt worden sind, daß darüber endlich selbst der Wiener Gemüthlichkeit der Faden ausging, leuchteten am Abend des verflossenen Donnerstags die Lampen zu einem großen Versöhnungsfeste. Hr. Strampfer und Frl. Gallmeyer hatten den alten Sauerteig des Kankans abgelegt und das Ehrenkleid züchtiglicher Sittsamkeit angezogen, großer Jubelschall ertönte in dem Hause, und das Alles hatte „eine passende Partie" zu Wege gebracht. Wir für unsern Theil schließen uns mit Vergnügen dem befriedigten Publikum an und wollen nur wünschen, daß diese Umkehr zum Bessern nicht wieder wie schon einmal ein weißer Rabe bleibe. Die Kosten des Festes trug Hr. Findeisen, der dieses jüngste Kind seiner Muse vielleicht sein bestes nennen kann. Zwar wird das Motiv, daß ein Vater für seine Tochter einen passenden Mann sucht, und er dabei die Rechnung ohne den Wirth macht, weder auf Neuheit, noch besondere Originalität Anspruch

machen; man wird zugeben müssen, daß der Maskenball mit mehr Langweiligkeit und Witzleere ausgestattet ist, als gerade nothwendig wäre, daß auch der Einfall, durch welchen die Tochter an Mann gebracht werden soll, sich immerhin durch einen geistvolleren ersetzt denken ließe, daß namentlich der Deus-ex-machina-Schluß, wodurch der junge Techniker plötzlich als der Bruder eines reichen Mannes entpuppt und dadurch selbst reich wird, ein ebenso abgegriffener Spaß als überflüßig ist, da im Stücke selbst schon eine einfachere und bessere Lösung eingeleitet wird, dies und manches Andere, z. B. die geringe Motivirung der plötzlichen Verheiratung der alten Jungfer und die Bedeutungslosigkeit der Kouplets wollen wir ohne Weiteres zugestehen; eben so wenig lassen sich aber auch die Verdienste ableugnen, wodurch sich die Novität vor ihren Namensschwestern vortheilhaft auszeichnet. Wir sind gewohnt in unsern neuen Volksstücken Autoren zu begegnen, die in ihrer himmelstürmerisch sein sollenden Originalität noch mäßig sind, wenn sie sich bloß über die gesunde Vernunft hinwegsetzen und die, da sie bereits im ersten Akte das Reich der Lüfte in kühnem Ikarusflug durchirrt haben, die übrigen gewöhnlich mühsam im Kothe zurücklegen. Diesem entsprechen dann ihre Heldenfiguren, deren richtige Wiedergabe erst dann möglich sein wird, wenn unsere Schauspieler im Fortschritt der Zeiten gelernt haben werden, Kopf und Fuß abwechselnd einander suppliren zu lassen. Dem Stoffe zu „einer passenden Partie“ können wir dagegen im Leben eben so oft begegnen, als uns die darin auftretenden Personen wie alte gute Bekannte anmuthen. Ist auch der Wortwitz nicht eben glänzend, obwohl es auch an ihm namentlich dem alten Hagestolz nicht mangelt: so sind doch die Situationen, in welche sich der gehetzte Vater bei seinem Wettreiten mit dem vertrakten Zufall versetzt sieht, eben so unterhaltend als durch die natürlichsten Mittel herbeigeführt. Und was bei dem bereits allgemein gewordenen Geschmacke an unzweideutigen Zweideutigkeiten gewiß nicht hoch genug anzuschlagen ist, Hr. Findeisen hat es versucht, auch ohne Unanständigkeiten zu unterhalten, und es scheint ihm gelungen zu sein. Einige Kürzungen, namentlich an der Ballscene werden nur von Vortheil sein.

Ein nicht geringeres Verdienst als dem Autor kommt den Darstellern zu. Es freute uns vor allem Andern, Frl. Gallmeyer sich in einer völlig anständigen Rolle bewegen und zwar sich darin mit eben so viel Glück und Erfolg bewegen zu sehen, als sie dies bisher im schlüpfrigen Reiche des Zotenthums that. Zwar blieb sie von Versuchungen, dahin einen Abstecher zu machen, nicht ganz unangefochten — der gewisse „Vanillen“-Witz unter Anderm war wenig passend angebracht — aber im Ganzen widerstand sie männiglich und zeigte, daß ihr Talent wirklich und zwar weit über die Zotenreißerei hinausreiche. Mehrere Momente ihrer Rolle athmeten eine hinreißende Wärme und Beseelung. Fr. Mellin und die HH. Rott, Findeisen und Stein unterstützten sie in bester Weise. Nur hätten wir dem Hrn. Autor etwas mehr Mäßigung gewünscht, damit wenigstens eine Steigerung möglich gewesen wäre. Hr. Blasel war für seine Rolle weder jung noch gewandt genug. Sein Techniker war wirklich ein alberner Junge. Hr. Swoboda wäre ein tüchtigerer Repräsentant gewesen. Das Haus war überfüllt, Beifall wurde nicht gespart.

Korrespondenz-Nachrichten.

H. Th R. **Berlin.** (Mosenthal's „Pietra“). Die „Pietra“ von Mosenthal war eine der ersten Novitäten der preußischen Hofbühne in dieser Saison. Die Spannung, welche ein neues Trauerspiel eines bekannten dramatischen Dichters erregt, hatte bei der ersten Vorstellung das Haus ganz gefüllt, während es bei den nächsten Wiederholungen nur sehr spärlich besetzt war. Uns kommt es hier zunächst nur darauf an, den Kunstwerth der „Pietra“ festzustellen. Den Ausgangspunkt nimmt das Stück von den Kämpfen der Guelfen und Ghibellinen, welche damals Italien zerrissen. Abgesehen davon, daß diese Kämpfe in Italien nur ein geringes menschliches Interesse erregen können, hat auch der Dichter seinerseits nichts gethan, um uns dieselben menschlich näher zu rücken und für sie zu interessiren. Aus diesen Kämpfen der Guelfen und Ghibellinen erwächst nun zwischen Pietra und Manfred eine mächtige Liebesleidenschaft, welche sowohl durch ihr plötzliches Entstehen als durch die Umstände, unter welchen sie sich entwickelt, sehr an „Romeo und Julie“ von Shakespeare erinnert*). Aber gerade diese Erinnerung an die unsterbliche Liebes-Tragödie ist der schlimmste Feind für die „Pietra“ von Mosenthal; denn während wir in „Romeo und Julia“ die beiden Liebenden durch die innerste Wahlverwandschaft auf einander bezogen sehen, so daß sie einander finden und halten müssen, erscheint bei Mosenthal das Verhältniß der Liebenden als ein durchaus zufälliges, durch keine Wahlverwandt-

*) Wir gestehen, die durch mehrere Blätter gehende Vergleichung der „Pietra“ mit „Romeo und Julia“ für eines jener vielen Schlagwörte gehalten zu haben, mit welchen eine gebrechliche Kritik sich auf die Beine zu helfen pflegt. Da nun aber von einer bedeutenden kritischen Feder, welcher das obige Urtheil entstammt, dasselbe ausgesprochen wird, so glauben wir uns dieser Erwägung nicht verschließen zu sollen. Sonderbar freilich bleibt es immer zu denken, daß einem Dichter, — es brauchte gar nicht Mosenthal zu sein, — der so naheliegende Vergleichungspunkt nicht selbst eingefallen sein sollte.
A. d. R.

schaft irgendwie bedingtes, daher kann es uns auch nicht wahrhaft interessiren, weil wir es immer nur als den Einfall eines Dichters ansehen, welcher an die Stelle eines objektiven Interesses nur sein Belieben gesetzt hat. Während in „Romeo und Julia" alles organisch vor uns wird, erscheint in der „Pietra" alles willkürlich und unmotivirt. Einzelne schwungreiche Phrasen können für diesen Mangel der Komposition durchaus nicht entschädigen; weil Pietra und Manfred nur zufällig, nicht durch eine innere Nothwendigkeit auf einander bezogen sind, kann auch ihre Leidenschaft nur ein sehr geringes Interesse in Anspruch nehmen. Und dieser Mangel wird wahrlich nicht durch ein Interesse anderer Art aufgewogen. Der Haß erscheint vielmehr so wüst als die Liebe. Ein Liebesverhältniß kann überhaupt nur unter der Bedingung wahrhaft poetisch sein, wenn es der Dichter vermag, uns dasselbe als Ausdruck wahlverwandter Persönlichkeiten darzustellen. Aber an diesem Gebrechen krankt „Pietra" tödtlich. Wir wollen uns nicht auf Ausstellungen gegen Einzelnheiten einlassen, namentlich gegen viele gar nicht abzuweisende Unwahrscheinlichkeiten, obwohl sich dazu reichliche Gelegenheit darböte, aber einen wichtigen Punkt müssen wir noch berühren. Von jeder Tragödie fordern wir als Schlußstein eine sittliche Erhebung, sollte dieselbe auch nur in einer sich vor uns ausbreitenden Perspektive liegen. In „Romeo und Julia" liegt die sittliche Erhebung und die tragische Versöhnung in dem Frieden, welchen die Häupter der Capulet's und Montagu's über dem Grabe der beiden Liebenden mit einander schließen. Die Kämpfe dieser Geschlechter hatten Jahre lang die Stadt zerfleischt und sie mit Blut gedüngt. Erst durch das Opfer Romeo's und Juliens kehren die Häupter dieser Geschlechter in sich ein und fühlen die Nothwendigkeit einer Versöhnung über dem Grabe der unglücklichen Opfer. Nichts davon in Mosenthal's „Pietra". Pietra wie Manfred sind als Opfer blutiger Leidenschaft gefallen, ohne daß dadurch irgendwie ein höheres sittliches Interesse aufgebaut wäre. Wir können jeden Tag die Erneuerung wüster und blutiger Kämpfe erwarten; der Untergang der beiden Liebenden war also völlig nutzlos und unfruchtbar. Die „Pietra" Mosenthal's bietet somit weder durch den Fortgang der Handlung, noch durch den Abschluß derselben ein höheres künstlerisches Interesse dar. Wir scheiden von dem Werke nicht reicher, nicht erhobener, nicht gereinigter, als da wir an es herantraten. Schwerlich werden uns die Erfolge des Werkes auf den deutschen Bühnen in unserem Urtheil Lügen strafen.

♂ **Berlin.** (Neueinstudirungen. Oper. Die Franzosen in der Wilhelmstadt. Novität.) Warum das k. Schauspiel das längst begrabene, nach dem Englischen bearbeitete Lustspiel Blum's: „Die Schule der Verliebten" neueinstudirt vom Todesschlaf wieder wachrief? Man gedachte vielleicht durch diese Galvanisirung dem Frl. Taglioni (Rustica) und Hrn. Liedtke (Jobst) einige dankbare Rollen zuzuwenden, und das fast zu einer dunklen Existenz zusammengeschrumpfte Repertoir, dem gleichfalls die jüngste Trauerspiel-Novität kein wärmeres Leben einzuhauchen vermochte, mit possenhaften Ingredenzien aufzukitzeln. Das Machwerk liegt aber unserem Gesichtskreis heute noch entfernter, als vor neunzehn Jahren, wo eine Hagn mit der für sie geschriebenen Rustika uns einige Theilnahme abzuschmeicheln wußte. Frl. Taglioni, in früheren Jahren ganz geistlose Dressur, spielt jetzt mit gefälliger Routine. In letzterer Eigenschaft besteht die Brauchbarkeit dieser Schauspielerin, und wohlmeinender Kunstverstand würde selbe unmöglich dazu verführen wollen, Partien zu spielen, die die gestaltende Hand einer Künstlerin herausfordern, um sie einigermaßen genießbar zu machen. Hr. Liedtke und Fr. Frieb amüsirten. — In der Oper hat das Publikum die einst recht stimmbegabte Sängerin Zademack-Doria bei ihrem einmaligen Auftreten als Lucrezia kühl entlassen. Angeblich sollte die Dame mit Hrn. Niemann, der soeben sein Gastspiel (Tannhäuser, Cortez, Prophet) höchst beifällig beschlossen hat, singen, um etwaige Krankheitszufälle unserer Sängerinnen gleich von vornherein zu paralleliren. Löbliche Absicht! Frl. Metdorff ist engagirt und, wie stark auch die Anzahl unserer weiblichen Operisten anzuschwellen beginnt, Frl. Artôt wird nichtsdestoweniger wieder ein dreimonatliches Gastspiel zu Anfang des neuen Jahres antreten. Die Tenoristen Giuglini, Gunz und Niemann folgen später. — In der Wilhelmstadt eröffnete eine französische Gesellschaft, aus 13 Herren und 7 Damen von neun verschiedenen Pariser Bühnen ziemlich einsichtsvoll zusammengesetzt, ihr auf 20 Vorstellungen berechnetes Gastspiel. Obgleich wir den wirklich ausgezeichneten Charakterdarsteller Hrn. Laferrière gebührend zuerst nennen, so soll damit keineswegs angedeutet sein, daß sich die übrigen Mitglieder nur um diesen Künstler, wie Planeten um einen Stern erster Klasse bewegen. Es paßt die Gesellschaft zu einander, und müssen wir, um gerecht zu sein, selbe auch von ihrem nationalen Standpunkt aus, der einmal gern überraschende „Virtuosität" in der Politik wie in der Kunst zur Schau stellt, beurtheilen, so entwickelt das Zusammenspiel bei aller mannigfachen Schattirung der Redetempi, bei aller Unterordnung der Glieder unter sich, um immer vom Stück einen Totaleindruck zu bringen, eine Grazie und Harmonie, die bestrickt und fesselt. Alfred de Musset's „Il faut qu'une porte soit ouverte et fermée", wickelte sich mit leidlich anmuthiger Eleganz zwischen Frl. Bouhelier und Hrn. Alhaiza ab. Hr. Laferrière spielte seinen berühmten Harleigh in „Elle est folle" fein, maßvoll, insbesondere nach der Seite der pathologischen Darstellung des Wahnsinns, innerlich, virtuos und ergreifend. Nach diesem Vorbild scheint Dawison, und nach diesem wieder Hr. Haase gemodelt zu haben. Hrn. Laferrière unterstützten vorzüglich Frl. Brunet (Anna) und Hr. Omer (Pollack.) Das Ensemble musterhaft. In „Le Camp des bourgeoises" (verdeutscht: „Ein Stoff von Gerson") vermochten nur die ausgelassene Lustigkeit und Liebenswürdigkeit des Frl. Milla, dann der durchtriebene Uebermuth der übrigen Mitglieder: Dambricourt, Mangin und Alhaiza, für das ziemlich schlüpfrige Sujet zu entschädigen. Darauf folgten die Stücke: „Le médecin des enfants" (Rührstück, ohne zu rühren), worin die HH. Laferrière und Mangin excellirten. „Die Memoiren des Teufels" sprachen sehr an, eben so das kleine Stückchen: „Un Mari dans du Coton", worin vornehmlich Frl. Milla (Cesarine) eine bedeutende Wandlungsfähigkeit in der Charakteristik und den glänzendsten Humor entfaltete. Weniger gefiel George Sand's: „Le Marquis de Villemer"; wir besitzen ein deutsches Stück, auch von einer

Dichterin, allerdings aus fremdem Fabrikat herausgeschnitten, welches seinem Kerne nach ungefähr dasselbe sagt, wie das Sand'sche, nur mit mehr Thränen und weniger Esprit: die Birch-Pfeiffer'sche „Waise aus Lowood". Der Besuch der französischen Vorstellungen ist befriedigend; Beifall und Hervorruf meist verdient. — Neueinstudirt: Benedix' „Lügen". Bei Wallner neu: „Die Leiden junger Frauen". In der Vorstadt: „Locusta".

W. K. **Brünn.** („Lohengrin". Gäste im Schauspiel). „Lohengrin" bildet gewissermaßen ein theatralisches Ereigniß und das ziemlich respektable Heer der Musiker wird durch diese Oper noch immer in Athem erhalten. Die Urtheile pro und contra, die Ansichten der alten und neuen Schule — in anderen Städten ein längst überwundener Standpunkt — werden nun auch hier mit großem Eifer kolportirt. Wie gewöhnlich hat sich die hierortige Theaterdirektion mit der Vorführung dieser Opern-Novität Zeit, viel Zeit gelassen, und es bleibt uns nach all' den vorausgegangenen zahlreichen Urtheilen über Wagner's Wirken kaum mehr etwas übrig, als die hierortige Aufführung und den Eindruck des Werkes in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen. Als wir „Lohengrin" vor einigen Jahren in Wien (mit der trefflichen Besetzung: Dustmann, Czillag, Ander, Beck, Schmid) hörten, hat uns das mehr im Texte als in der Musik poetische Werk gefesselt, die überraschenden Klangwirkungen im Orchester nahmen die Aufmerksamkeit so in Anspruch, daß man darüber das musikalische Wesen, den melodischen Gedankeninhalt für den Augenblick vergessen konnte. Ganz verschieden ist der Eindruck, welchen Wagner's Oper auf einer Provinzbühne hervorbringt, der jene großen glänzenden Mittel fehlen, welche der Komponist benöthigt, um — sprechen wir es muthig aus — oft seine Gedankenarmuth vergessen zu machen. Die größten Effekte, welche durch die Massenentwicklung des Chores und Orchesters erzielt werden sollten, gehen natürlich verloren und so erschienen uns denn gar viele Stellen, die wir am Hofoperntheater interessant gefunden haben — chaotisch; die vorherrschende recitativische Form trocken und ermüdend. In Extreme zu verfallen und Wagner negiren zu wollen, kann wohl jetzt keinem wahren Musikkenner einfallen, jene Hochachtung, welche Wagner als einer außergewöhnlichen künstlerischen Erscheinung gebührt, muß ihm zugestanden werden, aber jener Nimbus, mit welchem die gewisse Partei ihren Propheten umgeben will, wie verschwindet er, wenn man seine Werke des orchestralen Flitterschmuckes entkleidet! — Was die hierortige Aufführung anbelangt, so war sie im Ganzen eine anständige und zeigte im Allgemeinen den anerkennenswerthen Fleiß, das möglichst Beste zu leisten. Freilich können die Erfolge mit dem Häuflein Chor und den acht Violinen und zwei Kontrabässen im Orchester keine glänzenden sein; aber es war keine Störung wahrnehmbar und der Kapellmeister Hr. Kleer dirigirte mit Umsicht und Eifer. Die Einzelleistungen boten nur wenig Erfreuliches. Frl. Bywater, unsere Verdischreiseelige Primadonna, hat keine Idee von der poetisch-schwärmerischen Gestalt der Elsa und sie blieb auch beinahe unbeachtet! Mit Anerkennung ist des Frl. Perechon (Ortrud) zu gedenken, obwohl sie mit den Anforderungen des Komponisten bezüglich des Stimmumfanges zu kämpfen hatte. Sie sang ihren Part mit Eifer und jener düsteren Leidenschaftlichkeit, welche der Grundzug dieses Charakters ist. Hrn. Groß fehlt zum Lohengrin die ritterliche Repräsentation und der verklärte überirdische Charakter kam nicht zum Vorschein. Sein Gesang war sehr korrekt, nur durch Indisposition beeinträchtigt. Hr. Reichmann (König) gab sich alle Mühe. Hr. Ludwig kann den Telramund in stimmlicher Beziehung nicht bewältigen. Dem Heerrufer Hrn. Bundsmann ist nur ein größeres Maßhalten zu empfehlen. Von der Ausstattung ist das Kostüm recht hübsch, für unsere Verhältnisse theilweise sogar glänzend, auch Schwan und Taube gehen wie auf Dräthen. Die drei neuen Dekorationen aber sind ein wahres Patzwerk. Die Aufnahme der Oper war nach dem ersten Akte eine sehr freundliche, später aber erkaltete die Theilnahme des Publikums in bedenklicher Weise. — Im Schauspiel ist das Gastspiel des Hrn. Herzfeld zu registriren, welcher in den bereits bekannten Stücken „Uriel Acosta", „Egmont", „Nibelungen" und noch in einigen Lustspielen, darunter im „Gesandtschafts-Attaché" und in „Ein Silbergroschen", mit großem Beifalle spielte. — Der neuengagirte Liebhaber Hr. Lippert hat bis jetzt den Ferdinand in „Kabale und Liebe" und den Toni im „Goldbauer" mit Erfolg gespielt. Seine Deklamation ist eine verständige, Repräsentation und Spiel sind zwar etwas durch Provinzmanieren beeinträchtigt, aber der sichtbare Fleiß entschädigt für so Manches. Nur das Organ ist leider in Affektscenen nicht hinreichend und erscheint tonlos.

—sch— **Leipzig** (Das Schauspiel). Auf die Berichte unseres geehrten Kollegen O. P. über die hiesige Oper lassen wir heute ein erstes Referat über unser gegenwärtiges Schauspielpersonal, verbunden mit einem Rückblick auf das bezügliche Repertoir im Monat September, folgen. Begonnen wurde die neue Aera der Direktion des Hrn. v. Witte mit „Graf Waldemar", woran sich von größeren Stücken „Anna Liese", „Der Verschwender", „Die Räuber", „Minna von Barnhelm", „Faust" und die Posse „Namenlos" schlossen. Als Neuigkeiten brachten die vier ersten Wochen des jungen Unternehmens außer letzterem Stück nur einige kleinere Sachen von untergeordneter Bedeutung; warum dies, läßt sich allerdings begreifen und rechtfertigen: man wollte mit den vielen fremd Hinzugetretenen erst sicher und selbstbewußt operiren lernen. So griff man zu Theilen des überall gangbaren Stammrepertoirs und verschob jeden Zuwachs auf die Zeit, wo bereits Ordnung und Stätigkeit in das Ganze gekommen sein möchte. Also mit „Graf Waldemar" fing man an, eine freilich etwas absonderliche Wahl, denn kein anderes Werk G. Freytags ist jetzt schon so, wie das genannte, veraltet und in seiner Manier, seiner vormärzlich jungdeutschen Haltung überwunden. Das Interesse der Theaterbesucher galt daher nicht sowohl dem Stück, als der Besetzung. In der Titelrolle, sowie als Georgine erschienen die zwei uns von früher verbliebenen wackeren Künstler: Hr. Hanisch und Frl. Größer, und gaben beide ein paar sehr respektable, verständige und elegante Leistungen, wenn schon es ihrem von Haus aus einfach soliden, tüchtigen und gesunden Wesen nicht vollkommen gelingen wollte, das Raffinirte, krankhaft Gereizte, wir möchten sagen: Interessant-Blasse jener Gestalten zur Anschauung zu bringen. In der That freuen wir uns, daß die zwei hier Erwähnten uns erhalten worden sind. Hr. Hanisch hat, wenn ihm auch für Rollen,

wie Faust und Karl Moor, die eigentlich ideale Anschauung abgeht, für sogenannte gesetzte Helden und die ernsten Liebhaber des bürgerlichen Schauspiels alle wünschenswerthen Mittel, wogegen Frl. Größer, mögen ihr für die tragische Heldin auch die physischen Bedingungen fehlen, doch als Anstands- und Salondame des Lustspiels und Konversationsstückes stets durch geistreiche Auffassung und feine Form für sich gewinnt. Außer diesen Zweien sind noch wieder engagirt: unsere treffliche Günther-Bachmann, eine Meisterin im Gebiete der „komischen Alten", wie neuerdings ihre das Original in vollendeter Weise verkörpernde Frau Martha Schwerdtlein darthat; ferner der schon 26 Jahre hier mit Ehren thätige Hr. Stürmer, ein durchaus anerkennenswerther Repräsentant der Väterrollen, sowie Frl. Karg, eine namentlich in Dialektstücken und Gesangspossen bewanderte Soubrette, der die gewiß höchstens mittelmäßige Posse „Namenlos" z. B. ihren Erfolg fast ganz allein zu danken hatte. Um diese „Alten" aber gruppiren sich nun folgende „Junge". Da ist zuerst Hr. Hock, ein unleugbar tüchtiger Regisseur, der jedoch nicht von dem Vorwurf frei zu sprechen sein wird, daß er sich selbst mit zu vielen Rollen bedenkt und wohl gar Alles spielen zu können meint, während nur in dem eigentlichen Väterfach, worin freilich Hr. Stürmer mit ihm oft zu konkurriren vermag — sowie in gewissen, zumeist komisch gefärbten Charakterrollen seine Lorbeeren erblühen. Wir sahen einen Mephisto von Hrn. Hock, der geradezu ein Verbrechen gegen die Majestät Goethe'scher Dichtung war; eben so total vergriffen erschien sein roh und wüst polternder Fürst Udaschkin in „Graf Waldemar", wogegen sein „Kopist" ein Kabinetsstückchen ergreifender Stimmungsmalerei und sein Wachtmeister in „Minna von Barnhelm" ein höchst liebenswürdiges Bild straffer, kerniger, gesund empfindender Männlichkeit genannt werden mußte. Hr. Auburtin zeigte sich als Leopold von Dessau in „Anna Liese" und Reinhold in „Badekuren" als gewandter, mit Frische und Wärme schaffender Lustspielliebhaber. Hr. Claar ist im Besitz eines fein charakterisirenden Humors, wie sein Vox in „Waldemar", Chalisac in „Anna-Liese" und Riccaut in „Minna von Barnhelm" bewies. Der für ältere komische Rollen engagirte Hr. Krafft hat sich aus dem besonderen Grunde Gunst gewonnen, weil er wirklich auffällig an den verstorbenen langjährigen Liebling der Leipziger, dem wackeren seligen Ballmann erinnert. Der jugendliche Komiker Hr. Chronegk führte sich mit einer, zwar in ihrer Art gelungenen, aber doch immer undelikaten Verkleidung als Berliner in „Mädchen für Alles" ein, in anderen Partien gefiel er uns dann viel besser, da er ausnehmend hübsche Mittel und ungezwungene gute Laune mit in's Treffen bringt. Nur zwei Mal trat Hr. Strakosch auf, als Franz Moor und Just. Weil er aber zu denen gehört, welche nur eine oder ein paar ausgearbeitete Rollen haben, mit denen sie zu „reisen" pflegen, wogegen im Engagement ihre Verwendung eine sehr beschränkte und kärgliche bleibt, zog er rasch wieder von dannen. — Unter den neugewonnenen Damen ragt Frl. Louise Götz hervor, ein in der That brillantes Talent, mit frischer, innerlich gesunder, ja stellenweise durch reizenden Uebermuth hinreißender Gestaltenzeichnung im Lustspiel (Anna-Lise, Schwäbin, Franziska in „Minna von Barnhelm"), sowie mit tiefer und warmer, durch schlichten Naturton einnehmender Empfindung im Drama (Gertrude in „Waldemar" u. s. w.) Neben ihr ist die noch blutjunge, jungfräulich anmuthige Auguste Engelsee, eine wie es scheint recht talentvolle Anfängerin, welche die holde Mädchenhaftigkeit des Goethe'schen Gretchen's sehr schön wiederzugeben verstand und in ihrer Erscheinung das lebendig gewordene Ary Scheffer'sche Gemälde war, wenn schon ihre Kräfte noch nicht an die Tragik der letzten Akte heranreichten. Um schließlich in Kürze ein allgemeines Urtheil zu fällen, so können wir wohl sagen, daß das Personal einen Kreis achtbarer Talente in sich vereinigt, die nur richtig benutzt, ausgebildet und geleitet werden müssen, damit sie sich, wenn erst noch wenige Lücken ebenfalls ausgefüllt sein werden, zu einem gediegenen Ensemble zusammenthun. Abwechslung im Repertoire ist für die Zukunft noch im höherem Grade zu erstreben. Die scenische Ausstattung war bisher, vorzüglich durch eine beträchtliche Menge neuer, von Moriz Lehmann aus Wien gemalter Dekorationen, eine durchweg angemessene.

Kleine Chronik.

Die Gewandhauskonzerte in Leipzig haben am 6. Oktober begonnen. Das erste brachte: Ouvertüre zu „Anakreon" von Cherubini; Recitativ und Arie „O laßt mich Tiefgebeugte weinen" mit Chor aus „Iphigenie auf Tauris" von Gluck; Konzert in Es-dur für Pianoforte von Beethoven; zwei Arietten „Ihr grünen Au'n" und „Frag' ob die Rose süß von Duft" aus „Susanna" von Händel; Solostücke für das Pianoforte: Wanderstunden (op. 80, Nr. 2) von Stephen Heller und Polonaise (op. 53) von Chopin; „Des Mädchens Klage" von Schubert; Symphonie (Nr. 7, A-dur) von Beethoven. — Das Programm des 2. vom 13. Oktober enthielt: Ouvertüre „Die Hebriden" von Mendelsohn; Arie „Ach ich liebte" aus der Oper „Die Entführung aus dem Serail" von Mozart; Konzert für das Violoncell von Robert Volkmann; Arie „Süß sind der Rache Freuden" aus der Oper „Das unterbrochene Opferfest" von Winter; Air von Pergolese, Larghetto von Mozart für das Violoncell; Symphonie (Nr. 1, B-dur) von R. Schumann.

Düsseldorf. „Der Freischütz" war die Eröffnungs-Oper. Vorher hielt Direktor L'Arronge eine Ansprache an das Publikum.

Elbing. Saison-Eröffnung mit einem Prolog von A. Klein und Laube's „Karlsschüler".

Frankfurt a. d. O. Die Wintersaison hat mit Görner's „Geadeltem Kaufmann" ihren Anfang genommen.

Freiburg im Breisgau. Die Saison hat mit „Kabale und Liebe", dem „Leiermann und sein Pflegekind" u. s. w. ihren Anfang genommen. Direktor ist Hr. Weinmüller, Kapellmeister Hr. Muck.

Hamm. Saison-Eröffnung am 7. d. M. mit Weber's „Freischütz".

Magdeburg. Saison-Eröffnung am 9. d. M. mit Deinhardstein's „Hans Sachs".

Meiningen. Eröffnung der Hofbühne am 16. Oktober mit der „Widerspänstigen". Hr. Lesser spielte den Petruchio. Die Regie führt Hr. Grabowsky.

Wiesbaden. Saison-Eröffnung, unter Intendant Bose und Regisseur Lebrün, mit „Julius Cäsar".

In Paris vergeht jetzt kaum eine Woche, wo nicht eine oder mehrere Bühnen Novitäten brächten. Das Gymuase ist nach seinen Abstechern auf fremde Gebiete, mit „Un mari qui lance sa femme" in das der Posse und mit „Don Quichotte" in jenes des Ausstattungsstückes, nun wieder zu dem Lustspiele, und zwar mit Glück zurückgekehrt. „Les Curieuses", einaktiges Lustspiel von Meilhac und Delavigne, hat um so mehr Glück gemacht, als Viele in der russischen Fürstin Ismaël eine in Paris sehr bekannte fremde, wenn auch nicht russische Fürstin, wiedererkennen wollten. „Un ménage en ville", dreiaktig von Barrière, hat ebenfalls gefallen. Das Wiederengagement Numa's wurde freudig begrüßt. — In der Porte St. Martin: „Les drames du cabaret" von Dumanoir und Dennery.

In Braunschweig hat der Verein für Konzertmusik für die bevorstehende Konzertsaison die Zahl der Abonnements-Konzerte, welche im vorigen Jahre zwölf betrug, auf zehn beschränkt und diese bereits eröffnet. Das erste Konzert daselbst war ein Symphonie-Konzert der herzoglichen Hofkapelle, welches Beethoven's „Leonoren-Ouvertüre" in vorzüglicher Ausführung brachte. Die schwedische Pianistin Frl. Sara Magnus, schon von ihrem früheren dortigen Auftreten beliebt, spielte Mendelssohn's G-moll-Konzert, ein Phantasiestück von Jadassohn und die von Lißt instrumentirte Weber'sche Polacca in E, und erntete für ihren Vortrag reichen Beifall. Den Schluß des Konzertes bildete die unsern Lesern bereits bekannte Symphonie von Herbeck.

Von Waldemar Bargiel wurde in der letzten Sitzung der musikalischen Gesellschaft in Köln eine neue Komposition, seine erste Symphonie (C-dur), aufgeführt, deren sämmtliche Sätze mit entschiedenem Beifall begrüßt wurden. Die „Niederrheinische Musikzeitung" will darin einen bedeutenden Fortschritt des Komponisten gefunden haben und rühmt dem Werke Klarheit und Fluß nach.

Lokales.

Iffland's „Elise von Valberg" ist gerade vor siebzig Jahren, am 31. Oktober 1794 im Burgtheater zum ersten Male aufgeführt, und bis zum 7. August 1845, während welcher Zeit das Stück nie ganz vom Repertoir verschwand, 78 Mal gegeben worden. Hier lassen wir die Besetzung der Hauptrollen folgen und bezeichnen mit einem * diejenigen Künstler, welche als Gäste auftraten. Fürstin: die Damen Stefanie, Vanini *, Bulla *, (später verehlichte Koberwein und Mutter der Fr. Fichtner), Roose *, Boß *, Bethmann *, Weißenthurn, Brede *, Hruschka, Karl *, Löwe, Pauli *, Bühler d. ä. *, Klingemann *, Pfeiffer *, Laufer *, Herbst *, Binder *, Crelinger-Stich *, Müller, Neumann-Haizinger *, Fichtner. (Man sieht, daß diese Rolle ehemals zu Gastspielen sehr beliebt war.) — Elise: die Damen Adamberger, Roose, Bulla *, Ziegler, Koberwein, Baumann, Korn, Schwarz *, Weber, Neumann-Haitzinger *, Müller, Pistor *, Höfert *, Peche, Klara Stich *, Louise Neumann, Wittmann *. — Obersthofmeisterin: die Damen Rousseul, Demmer, Bulla, Dorsee *, Krüger, Grünthal, Costenoble, Weißenthurn, Brede. — Fürst: die HH. Klingemann, Stentsch *, Mattausch *, Werdy *, Leisring *, Korn, Karl, Neumann *, Lukas. — Amtshauptmann: die HH. Lange, Schwatke *, Ziegler, Rüger *, Lemm *, Reil, Anschütz. — Witting: die HH. Ziegler, Rousseau, Korn, Roose, Klingemann, Lembert, Pistor *, Weber, Rettich. — Kühlen: die HH. Schulz, Frankstein, Wöhner, Klees, Berling *, Dupré, Wothe, Caché. — Nach zwölfjähriger Pause wurde „Elise von Valberg" durch Direktor Laube am 7. Februar 1857 wieder in Scene gesetzt und 5 Mal gegeben, worauf das Stück abermals durch sieben Jahre ruhte, bis es vor einigen Tagen wieder auftauchte. Die jetzige Besetzung der Männerrollen ist bis auf die des Witting, welche damals Hr. Lukas spielte, in den Händen der HH. Sonnenthal, Wagner, Gabillon, Paulmann, Arnsburg, wie im Jahre 1857 geblieben. Die Damenrollen sind alle neu besetzt. Damals gab Frl. Schäffer die Fürstin, Frl. Boßler die Elise, Fr. Fichtner die Obersthofmeisterin und Fr. Kierschner die Seradini.

Altmeister Anschütz befindet sich in der letzten Zeit um Vieles wohler und hofft sogar am 2. November im „Müller und sein Kind" als Meister John wieder auftreten zu können.

Bauernfeld's „Deutscher Krieger" soll nach längerer Pause am 6. November wieder in Scene gehen, besetzt mit den HH. Wagner, Gabillon, Förster, Baumeister, Beckmann, Meixner und Fr. Gabillon.

Von den Burgschauspielern fand im Laufe der vergangenen Woche im Theater an der Wien für den Palffyfond, eine Vorstellung statt. Aufgeführt wurden das Schauspiel von Scribe „Gabriele" und das Lustspiel von Hartmann „Gleich und Gleich". Besuch, Beifall und Hervorrufe ließen nichts zu wünschen übrig.

Frl. Artôt ist bereits angekommen und wird nächstens als Regimentstochter ihr Gastspiel im Operntheater beginnen. An Auber's „Schwarzem Domino" soll schon probirt werden. Später soll Frl. Artôt auch die Margarethe singen.

Rank's Charakterbild „Heidenglück" soll schon im Laufe der nächsten Woche im Carltheater in Scene gehen. Auch soll Hr. Rank bereits ein neues Stück eigens für diese Bühne geschrieben haben.

Briefkasten der Redaktion. 22. — 28. Oktober: O. G. und ♂ in Berlin: Benützt. — L. K. in Königsberg: Erhalten. — K. W. in Brünn: Benützt. — A. F. in Paris und W. Th. in London: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von S. Löwenthal.

№ 45.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

5. November. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland $2^1/_2$, $4^1/_2$, 9 fl. Ausland $2^1/_2$, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Carltheater.

1863—1864.

Uebersicht.

G. — Ein gutes Jahr ist nun um, seitdem die brennende Frage des Leopoldstädter Musentempels durch die flammende Katastrophe einer Schwesterbühne zu einem unerwarteten Abschlusse kam, und seitdem sehen wir den alten Geist, der bis in den Anfang des laufenden Dezenniums durch mehr als ein halbes Jahrzehnt mit immer kühnerem Anlauf sich dort entwickelt und geltend gemacht hatte, den Geist der Bagatelle, wieder in seine alte Heimat eingekehrt und mit dem selbstbewußten Behagen der nunmehr eroberten Unvertilgbarkeit das Regiment führen. Die Aufführung von acht Stücken, welche einen ganzen Abend ausfüllten (2 andere waren Operetten), und womit wahrscheinlich dem sogenannten Volksstück sein Opfer gebracht werden sollte, ist gegenüber den 210 Blüetten-Nummern um so bedeutungsloser, als von jenen für's Erste nur der aus Paris eingeführte „Montjoye" zu einer anständigen Zahl von Aufführungen kam, und für's Zweite ein Theil der übrigen die ihrige nur dem Auftreten von Gästen verdankte, die darin ihre Paradepferde reiten wollten. Die Gesammtzahl der Vorstellungen dieses Achtgespanns beträgt 32 von 391, und davon kommen 18, also bedeutend über die Hälfte, auf das Pariser „Sittengemälde"

Novitäten, so bedeutend auch ihre Zahl später anwuchs, ließen doch ziemlich lang auf sich warten. Fast volle vier Wochen schleppte sich das Repertoir durch im Verlauf der Jahre abgegriffene Antiquitäten hin, was wohl nicht wenig dazu beitrug, daß sich die Räume des Carltheaters binnen kurzer Zeit von Abend zu Abend immer mehr lichteten und sich selbst dann kaum füllen wollten, als in ziemlich rascher Aufeinanderfolge eine Reihe durchschlagender Neuigkeiten das Repertoir neu belebten. So günstig davon übrigens die ersten neuen Gaben auf dem Gebiete des kleinen Lustspiels aufgenommen wurden, so waltete doch im Ganzen ein glücklicherer Stern über die neuen Bereicherungen der Operette. Während von den Novitäten des rezitirenden Dramas weitaus die größere Hälfte es zu höchstens vier Aufführungen brachte, was sich von einem Fiasko wohl nicht viel unterscheiden dürfte, wurde von Polyhymnia's Gaben nicht eine entschieden zurückgewiesen. Es verdient Erwähnung, daß auf beiden Feldern es Wiener waren, welche den Preis davon trugen. Langer hatte mit drei Kleinigkeiten, worunter die „Oesterreicher in Schleswig", den entschiedensten Erfolg, und Zaitz' „Mannschaft an Bord" kann sich mit ihren fünf und dreißig Aufführungen den beliebtesten Schöpfungen Offenbach's an die Seite stellen.

Das bedeutendste Ereigniß war aber die Vorführung des „Montjoye", nicht bloß deßhalb, weil unter dem Heer von geplauderten und gesungenen Seifenblasen mit ihm ein ernstes Drama relativ schwerwiegend auftritt, sondern noch weit mehr deßhalb, weil es eine Darstellung erfuhr, welche durch ihre Gelungenheit kaum Jemand unüberrascht gelassen haben dürfte und in Bezug auf den Träger der Titelrolle, Hrn. Ascher,

geradezu eine vorzügliche genannt werden muß. Nicht leicht konnte man sich dabei des Gedankens erwehren, daß Hr. Treumann sich nur Verdienste sowohl um sein Repertoir als um das Publikum erwerben würde, wenn er den mit „Montjoye" gemachten und gelungenen Versuch wiederholen und größere Novitäten von Bedeutung aufnehmen wollte, die uns am Burgtheater wohl versprochen, doch nicht gebracht, oder weder gebracht noch versprochen werden. Es würde sich dabei noch der Vortheil ergeben, daß jener Theil der Bühnenkräfte, der bei der Monopolisirung der hervortretenden Rollen des gewöhnlichen Repertoirs durch einige wenige Privilegirte nur untergeordnet und selten beschäftigt wird, trotzdem sie bedeutenderen Aufgaben gewachsen wären, entsprechende Verwendung fände.

In Bezug auf die Verwendung des Personals scheint Hr. Treumann überhaupt ziemlich tief liegenden Prinzipien zu folgen. So gern wir Frl. Müller zugestehen wollen, daß sie uns durch ihre Cecile im „Montjoye" höchlichst überrascht hat, so sind wir doch noch immer nicht der Ueberzeugung, daß ihre ausschließliche Herrschaft im Lustspiele etwa in einer gleich ausschließlichen Befähigung dazu ihre Begründung hatte. Wir gehen wohl kaum zu weit, wenn wir Frl. Fontelive für vollkommen ebenbürtig halten. Frl. Singer's Engagement wurde lange vor ihrem Eintreffen der Welt nicht ohne Ostentation kund gegeben; endlich erscheint sie, wir finden in ihr eine eben so zierliche Erscheinung als verwendbares Talent und — sehen sie seitdem dann und wann in kleinen Episödchen von ihrem Dasein Zeugniß ablegen. Wir irren vielleicht nicht, wenn wir den unerwartet baldigen Austritt des Hrn. Henrion und besonders den des ebenso kaum engagirten und vielseitigst verwendbaren Buffo Hellmuth auf einen ähnlichen Grund zurückführen. Und doch liegt kein Bedürfniß so offen zu Tage, wie das nach Ergänzung der männlichen Gesangskräfte, deren gegenwärtiger Bestand, wenn wir den Direktor selbst mit einrechnen, sich auf die Zahl zwei beschränkt, und auch von diesen soll Hr. Telek auf dem Sprunge sein. Daß aber an Hrn. Treumann täglich deutlicher die Mahnung herantritt, sich nach einem singenden Ersatz für sich selbst umzusehen, darüber dürfte er sich doch wohl kaum Täuschungen hingeben. Der Mangel ist um so auffallender, als der Direktor es sich nicht verdrießen ließ, das quantitativ wie qualitativ gewiß sehr achtbare Kontingent der Sängerinnen noch durch Frl. Kraft zu vermehren. Wenn wir nun zu den Ersten gehörten, welche diese Akquisition, noch bevor sie es geworden war, begrüßten, so wollen wir uns dadurch nicht präjudizirt haben, auf eine wenigstens annähernde Gleichstellung des männlichen Kontigents zu dringen. Man kann das Eine thun, braucht aber deßhalb nicht das Andere zu lassen. Gleiches Recht für Alle!

Statistische Uebersicht.

Vom 19. August 1863, an welchem Tage das Carltheater, und zwar unter Hrn. Karl Treumann's Direktion wieder eröffnet wurde, bis Ende September 1864 fanden daselbst 391 Vorstellungen statt, an denen 220 Stücke zur Aufführung kamen. Von diesen füllten aber nur 10 den Abend aus.

Sämmtliche Stücke lassen sich in folgender Weise eintheilen:

Kleine Lustspiele und Possen . .	47	neu	87	alt
Größere Schauspiele, Possen und Charakterbilder	2	„	6	„
Operetten	10	„	26	„
Intermezzi	2	„	7	„
	61	„	126	„
Französische Lustspiele und Schwänke .	33			

Neue Stücke.

Lustspiele und Possen, welche den Abend nicht ausfüllen: „Ueberall Geister" (31 Mal) — „Oesterreicher in Schleswig" (24 Mal) — „Ein Wort an den Minister" (21 Mal) — „Häusliche Studien" (15 Mal) — „Es war die Kathi" — „Ein Schwiegervater für Alles" — „Christkindl" — „Unsere Alliirten" (je 13 Mal) — „Er ist ein Narr" (12 Mal) — „Mit verbundenen Augen" (9 Mal) — „Der letzte dumme Streich" — „Aus Liebe zur Kunst" (je 8 Mal) — „Assekuranzen gegen Eheschäden" — „Zu treu" — „Moritz Schnörche" (je 6 Mal) — „Vatersorgen" — „Nach Sonnenuntergang" — „Pindars Werke" — „Die Kompromittirten" (je 5 Mal) — „Großjährig" — „Kompromittirt" — „Zu schlau" — „Der Salzdirektor" — „Nach Mexiko" — „Sie hat ihr Herz entdeckt" — „Ludwig Devrient" — „Unter dem Pantoffel" — „Er schmollt" — „Vergnügungszügler" (je 4 mal) — „Ich brauche Geld" — „Meine Memoiren" — „Geheiratet" — „Sein Freund Babolin" (je 3 Mal) — „Er hat einen Fehler" — „Unter Donner und Blitz" — „Ein Trottl" — „Ein glücklicher Familienvater" — „Bei Wasser und Brod" — „Der einzige junge Mann im

Dorfe„ — „Kandidat und Tänzerin“ — „Ein Besuch Karl Seydelmanns“ — „Eine Frau auf Wechsel“ — „Die Erholungsreise“ — „Die Liebes-Diplomaten“ — „Rechter und linker Flügel“ (je 2 Mal) — „Mylord Cartonche“ — In der Bastille“ (je 1 Mal).

Große Schauspiele und Possen: „Montjoye“ (18 Mal) — „Unruhige Zeiten“ (2 Mal.)

Operetten und Singspiele: „Mannschaft an Bord“ (35 Mal) — „Franz Schubert“ (14 Mal) — „Signor Fagotto“ (13 Mal) — „Das Korps der Rache“ — „Französische Schwaben“ — „Goliath“ (je 10 Mal) — „Romeo und Julie“ (9 Mal) — „Musikalische Erinnerungen“ (7 Mal) — „Die Pagen von Versailles“ (6 Mal) — „Der Ring des Gyges“ (5 Mal).

Soloscenen und Intermezzi: „Der Zeitungskolporteur“ (6 Mal) — „Die Garderobe einer Schauspielerin“ (3 Mal).

Alte Stücke.

Lustspiele und Possen, welche den Abend nicht ausfüllen: „Die Vorlesung bei der Hausmeisterin“ (16 Mal) — „Ein gebildeter Hausknecht“ (14 Mal) — „Die 73 Kreuzer des Herrn v. Stutzelberger“ — „Vom Juristentage“ (je 13 Mal) — „Monsieur Herkules“ — „Im Gassenladen“ (je 12 Mal) — „Theatralischer Unsinn“ (11 Mal) — „Die schlimmen Buben“ (9 Mal) — „Der blaue Frack und seine Folgen“ — „Nur solid“ (je 8 Mal) — „Eine Ohrfeige um jeden Preis“ — „Don Juan in Wiesbaden“ — „Telegraphische Depeschen“ — „Ein Mann für Alles“ (je 7 Mal) — „Zwei Ehen“ — „Der Freund der Frauen“ — „Sachsen in Preußen“ — „Möbelfatalitäten“ — „Ein Zündhölzchen zwischen zwei Feuern“ (je 6 Mal) — „Eulenspiegel als Schnipfer“ — „Die Rekrutirung in Krähwinkel“ — „Die Eifersüchtigen“ — „Ein ungeschliffener Diamant“ (je 5 Mal) — „Da Ang'schmiadi“ — (3 Mal) — „Hans Jürge“ — „Der Enkel“ — „Hinüber-Herüber“ — „Die Liebschaft in Briefen“ — „Mein Album“ — „Hoffen und Harren“ — „Die Komödie im Zimmer“ — „Jagd-Abenteuer“ — „Die Wiener Stubenmädchen“ — „Umsonst“ — „Romeo auf dem Bureau“ — „Der Held des Tages“ — „Glückliche Flitterwochen“ — „Vier Uhr Morgens“ — „Der Präsident“ — Ein neuer Don Quixote“ — „Der preußische Landwehrmann und die französische Bäuerin“ — „Dir wie mir“ — „Zum ersten Mal im Theater“ — „Durch“ — „Wie denken Sie darüber“ — „Drei Freunde und ein Rock“ — „Er weiß nicht, was er will“ — „Wem gehört die Frau?“ — „Ich werde mir den Major einladen“ — „Der politische Koch“ — „Eine kleine Mondesfinsterniß“ — „Er hat Recht“ — „Ein unbezahlter Wechsel“ — „Der Wunderdoktor“ — „Man sucht einen Erzieher“ — „Eine kranke Familie“ — „Tanzmeister Pauxl“ — „Eine Nase für 1000 Pfund“ „Die erste Kur“ — „Der Bär“ — „Aus der komischen Oper“ — „'s Lorle“ — „Wenn Frauen weinen“ — „Der reisende Student“ — „Guten Morgen Herr Fischer“ — „Faust und Gretchen“ — „Des Herrn Magisters Perrücke“ — „Ein Kuß“ — „Die Unglücklichen“ — „Welche ist die Rechte?“ — „Das Fest der Handwerker“ — „Ein Arzt“ — „Die Milch der Eselin“ (je 2 Mal) — „Der Mord in der Kohlmessergasse“ — „Vernachlässigt die Frauen nicht“ — „Paris in Eipeldau“ — „Die beiden Dragoner“ — „Er kann nicht lesen“ — „Roderich und Kunigunde“ — „Lott' ist todt“ — „Servus Herr Stutzerl“ „Der gerade Weg der beste“ — „Die Drillinge“ — „Liebe im Eckhause“ — „Ich bin nicht eifersüchtig“ — „Stadt und Land“ — „Die Hochzeitsreise“ (je 1 Mal).

Große Schauspiele, Possen und Charakterbilder: „Einer von unsere Leut'“ (4 Mal) — „Die Geheimnisse des grauen Hauses“ — „Das Käthchen von Heilbronn“ — „Unsere Lehrbuben“ (je 2 Mal) — „Die Frau Wirthin“ — „Robert und Bertram“ (je 1 Mal).

Operetten und Singspiele (wovon 2 den Abend ausfüllen): „Flotte Bursche“ (37 Mal) — „Das Pensionat“ (19 Mal) — „Fortunio“ (16 Mal) — „Narrenabend im Salon Pitzelberger“ (14 Mal) — „Die Seufzerbrücke“ — „Monsieur und Madame Denis“ (je 13 Mal) — „Pierrot und Violette“ — „Becker's Geschichte“ (je 12 Mal) — „Versuche“ (11 Mal) — „Pächterin und Barbier“ — „Das war ich“ (je 9 Mal) — „Rataplan“ — „Hochzeit bei Laternenschein“ — „Orpheus“ — „Der Ehemann vor der Thür“ (je 8 Mal) — „Die Zaubergeige“ (7 Mal) — „Salon Pitzelberger“ — „Tannhäuser“ — „Herr von Zuckerl, Vater und Sohn“ (je 6 Mal) — „Zehn Mädchen und kein Mann“ — „Tromb Alcazar“ — „Die Müllerin von Marly“ (je 5 Mal) — „Das Mädchen von Elisonzo“ (4 Mal) — „Daphnis und Chloë“ (3 Mal) — „Hermann und Dorothea“ — „Fröhlich“ (je 2 Mal). —

Intermezzi: „Tostl“ (17 Mal) — „Leiden eines Choristen“ (6 Mal) — „Vor dem Balle“ (5 Mal) — „Der Jungg'sell“ (4 Mal) — „Der Einlaß vor dem Burgtheater“ — „Titi“ — „Von Wien nach London“ (2 Mal).

*

Französische Vorstellungen.

„Le mal de mer“ — „La Directrice et le Ténor léger“ — „Les importuns“ — „Le Troupier et la Bonne“ (je 2 Mal) — „Les Cocasseries de la danse“ — „Comment on mène son mari“ — „Fortunia“ — „Les deux tourtereaux“ — „C'est ma fille“ — „Rien n'est bête comme un danseur“ — „Le vieux buveur“ — „Un mari dans du coton“ — „Le Bougeoir“ — „L'Anglais mélomane“ — „Le meilleur mari“ — „Le journal au Village“ — „Les Tribulations d'un Choriste“ — „Les amours d'un coiffeur“ — „La lettre d'un Étudiant à une Étudiante“ — „Le conteur Marseillais“ — „La Dame patronesse“ — „My Clarisse“ — „Titi à Robert le Diable“ — „Le mari au bal“ — „Le coucou qui chante“ — „Le père Trinquefort“ — „Romeo et Marielle“ — „Pandore ou les deux gensdarmes“ — „De quoi parlent les demoiselles“ — „Le lézard du Théâtre“ — „La lettre d'un chinois“ — „Est-ce tout?“ — „Bonhomme“.

Wohlthätigkeits-Akademien: 2, — zum Besten der Singer'schen Holzvertheilung und des israelitischen Frauen-Unterstützungs-Vereins.

Gäste: die Damen: Frl. Kläger, Frl. Kraft, Frl. Teisseire, Tänzerin Frl. Chiaristella, und die HH. Baum, Bernard, Poly Henrion, Kläger, Levassor, Theodor Lobe, Rosenbom.

K. Th. v. Küstner.

Geb. 1784, gest. 29. Oktober 1864.

Karl Theodor v. Küstner wurde von seinem Vater für den Staatsdienst bestimmt. Er studirte in Leipzig auf dem Gymnasium von St. Thomas und an der dortigen Universität, sowie an jener zu Göttingen, wo er die Doktorswürde der beiden Rechte erlangte. Allein schon seit der frühesten Jugend hatte sich eine unwiderstehliche Neigung zur Schauspielkunst und Poesie seiner bemächtigt, und diese fand besonders in der Ferienzeit ihre Nahrung, wo Küstner auf dem Rittergute seines Vaters heimlich eine Menge Schauspiele, Romane und Gedichte las. Schon auf der Thomasschule entwarf er den Plan einer Tragödie „Tarquin“ und kannte keine größere Freude als den Besuch des Theaters. Während seiner Universitätszeit war er Mitglied des Dilettantenvereines, welcher auf dem Liebhabertheater des Oberhofgerichtsraths Blümner Vorstellungen gab. Die Meisterwerke Lessing's, Goethe's, Schiller's wurden auf dieser Bühne mit seltener Sorgfalt gegeben; so z. B. wurden auf das Einstudiren des „Tasso“ mehrere Monate verwandt. Unter den Darstellern befanden sich viele hochgebildete Männer, wie Rochlitz, Blümner, Müllner, Limburger, und Frauen, wie die Schwestern Wilhelmine Reichenbach und Karoline Hoffmann, Betti und Karoline Tischbein, Julie Limburger u. s. w. Küstner spielte da die Heldenrollen, wie Orest, Tasso, Prinz von Guastalla, Wilhelm („Die Geschwister“) und zwar mit vielem Glück. Trotzdem fühlte Küstner keinen Beruf zum Schauspielerstand und alle seine Wünsche waren darauf gerichtet, die Leitung einer Bühne übernehmen zu können. Schon im Jahre 1812 trat er mit dem Unternehmer des deutschen Schauspiels in Dresden, Franz Seconda, in Unterhandlungen wegen Uebernahme dieses Theaters, allein die Kriegsereignisse des Jahres 1813 verhinderten die Ausführung des Planes. Küstner machte als Offizier den Feldzug des Jahres 1814 in der Reiterei der Freiwilligen Sachsens unter dem Befehle des Herzogs von Sachsen-Koburg mit.

Bisher hatte Leipzig noch kein permanentes Theater gehabt, sondern die Dresdener deutsche Schauspielgesellschaft hatte das Privilegium, während der Leipziger Messen in dieser Stadt Vorstellungen zu geben. Nach abgeschlossenem Frieden bewarb sich nun Küstner um die Konzession des Leipziger Theaters, die er auch erhielt. Die Stadt ist jedenfalls Küstner zu großer Dankbarkeit verpflichtet, denn nicht nur, daß er ihr dadurch eine stabile Bühne verschaffte, sondern, da er den Umbau des Theaters, die Herbeischaffung des ganzen Fundus, wie Dekorationen, Garderobe, Requisiten, Bibliothek u. s. w. aus eigenen Mitteln beschaffen mußte, brachte er auch damit sehr bedeutende pekuniäre Opfer, die sich im Laufe der ersten Jahre in Folge seiner Unerfahrenheit und seines Ehrgeizes, die Bühne auf eine hohe künstlerische Stufe zu bringen, noch bedeutend vermehrten. Das Leipziger Theater wurde am 26. August 1817 mit einem Prolog und der Schiller'schen „Braut von Messina“ eröffnet. Am 11. Mai 1828 fand mit Calderon's „Das Leben ein Traum“ und einem Epilog die letzte Vorstellung der Küstner'schen Direktion statt. Diese elf Jahre sind die schönsten und glänzendsten der Leipziger Theatergeschichte und auch die glücklichsten und ruhmvollsten der Küstner'schen Laufbahn. Die Leipziger Bühne war die einzige, die Küstner selbständig und

für eigene Rechnung leitete. Von nun an fungirte er als Intendant bei Hoftheatern: 1830—1833 in Darmstadt, 1833—1842 in München, und 1842—1851 in Berlin. Auch das, was Küstner in diesen zwanzig Jahren geleistet, bleibt immer der Anerkennung werth und enthält manche schöne und glänzende Abschnitte; allein mit der Zeit seiner Wirksamkeit in Leipzig ist es nicht zu vergleichen. Die Hof- und die Kanzleiluft hatte gar bald ihren jeden Aufschwung der Phantasie lähmenden, jeden frei sich entwickelnden Gedanken hemmenden, jede Begeisterung tödtenden Einfluß ausgeübt. Küstner wurde halb Hofmann, halb Beamter: die tausend Rücksichten des Hofmannes und der bureaukratische esprit de corps des Beamten hatten bald den einstigen begeisterten Kunstjünger, Dramaturgen und kunstsinnigen Theaterdirektor in den Hintergrund geschoben, natürlich nicht zum Frommen der Kunst, doch auch nicht zur eigenen Befriedigung. Stets gedachte er der Leipziger Periode als seiner schönsten und glücklichsten Zeit.

Vom Jahre 1851 an lebte Küstner größtentheits in Leipzig und nahm bis zu seinem Lebensende stets den regsten Antheil an Allem, was das Theater betraf. Im Jahre 1853 gab er ein im Fache der Theaterstatistik sehr schätzbares Buch heraus, betitelt „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung". In seiner Jugend hatte er auch Stücke geschrieben, u. A. „Die beiden Brüder", „Die Vermählte", „Feder und Schwert". Noch zwei wichtige Schöpfungen Küstner's dürfen nicht vergessen werden: die Gründung des Pensionsfonds in Leipzig, und im Vereine mit Holbein in Wien, die Einführung der Dichter-Tantième in Deutschland.

„Die schöne Müllerin", von Schubert,

in der neuen revidirten Ausgabe.

Von Josef Gänsbacher.

Es gibt keinen Autor neuerer Zeit, dem das musikalische Publikum fortwährend solche Ueberraschungen zu danken hätte, wie Franz Schubert. An vierzig Jahre sind es bald, daß er in kühler Erde schläft — und wie viel größere und kleinere Werke sind in dieser Zeit erst der Welt aufgegangen! Es ist, als ob er im Jenseits fortkomponirte und sie herübersendete, diese überirdischen Klänge. Seinem Grabe entkeimen stets auf's neue die herrlichsten Blumen, während in so vielen mühsam bebauten Gärten der Lebenden nur Unkraut wuchert. Zahllose Lieder, Quartette, Sonaten, die „Verschworenen", „Lazarus" u. s. w. sind erst nach seinem Tode der Welt bekannt geworden, und Vieles liegt noch hie und da zerstreut und harrt der Auferstehung.

Aber auch an den schon gedruckten, längst bekannten Werken des Meisters muß das große Publikum noch Ueberraschungen erleben. So erfuhr es erst aus dem nicht lange erschienenen Klavierauszuge (von Dr. Sonnleithner), daß in der Ausgabe des Oktetts der Menuett und die Variationen, vielleicht gerade die schönsten Nummern, einfach weggelassen wurden.

Wahrhaft frappant aber ist das Schicksal, welches „die schöne Müllerin" erfuhr, jener Liederkreis, der unter allen Schubert'schen Liedern fast am populärsten geworden ist, und der nun auf einmal bei C. A. Spina in Wien in einer „neuen einzig rechtmäßigen nach der ersten Auflage von Hrn. J. F. Randhartinger revidirten Ausgabe" erschien. Mit diesen Varianten aber soll es nach dem Zeugnisse der noch lebenden Zeitgenossen Schubert's, folgende höchst merkwürdige Bewandtniß haben.

Schubert schrieb seine „Müllerlieder" im J. 1823, und sie erschienen alsbald in Wien im Verlage der damals bestandenen Firma Sauer und Leidesdorf. Durch des Autors Freunde, Baron Schönstein, (dem sie gewidmet sind) und den Opernsänger Vogl wurden sie in weiteren Kreisen bekannt und beliebt. Vogl, der, wie mancher Sänger, gern änderte, erlaubte sich auch bei den „Müllerliedern" zahllose Veränderungen.

Als nun in den dreißiger Jahren eine neue Auflage der „Müllerlieder", welche aus dem Verlage von Sauer und Leidesdorf im J. 1829 in das Eigenthum der Firma A. Diabelli und Komp. übergegangen waren, glaubte der neue Eigenthümer dem singenden Publikum einen großen Gefallen zu erweisen, indem er dieselben mit allen jenen Varianten druckte, mit welchen sie der beliebte Vogl so oft zum allgemeinen Entzücken vorgetragen hatte. Ja vielleicht hat der alte, Euterpe-gewaltige Diabelli, der Held des Potpourri's selbst noch Manches „hineingebessert"! Aber die meisten Veränderungen lassen auf einen gezierten Opernsänger als Urheber schließen. Wie dem auch sei, und ob die Sünde Einem oder Mehreren zur Last fallen mag — die Lieder wurden so gedruckt, ohne Angabe der ursprünglichen Lesart, und ohne Hindeutung auf die vorgenommene Procedur. Es ist dies die Ausgabe im Querformat; auf dem Titelblatt prangt die „schöne" Müllerin, ungemein langbeinig, mit einer Gießkanne versehen; im Hintergrunde ragt die Mühle, kaum bis zu den Strumpfbändern der „Schönen" hinan.

Die musikalische Kritik schwieg damals zu dem in der Kunstgeschichte unerhörten Vorgange, obwohl zu jener Zeit die erste Auflage noch in tausend Händen sein, daher die Fälschung sogleich auffallen und bekannt werden mußte. Wahrscheinlich hielt man den Gegenstand für zu unbedeutend! Außerhalb Wien's mochte das Werk damals noch nicht gedrungen sein; die weitere Verbreitung gehört einer späteren Zeit an, zu welcher die erste Auflage schon völlig verschwunden war.

So kam es, daß der böse Inhalt der Kukukseier, die Vogl in die „Müllerlieder" gelegt, und welche die Firma A. Diabelli und Komp. sorgsam ausgebrütet hatte, hinaus flog in alle Lande.

Nach der verfälschten Ausgabe wurde von A. Diabelli und Komp. und nach ihr von Spina eine Ausgabe nach der andern gemacht, der Nachdruck bemächtigte sich gleichfalls derselben; ja noch in der allerneuesten Zeit, vor einem Jahre etwa erschien im Verlage von C. A. Spina, die sogenannte Stockhausen-Ausgabe nach demselben Muster!

Gegenwärtig existiren nur noch wenige Exemplare von der ersten Auflage, wohl meist in Wien. Man kann es vielen Besitzern derselben, meist betagten Erinnerungsschwelgern, nicht sehr verargen, wenn sie sich um das Aussehen der bis heute cirkulirenden „Müllerlieder" wenig kümmerten. Doch machte sich in den letzteren Jahren ein dumpfes Murren und Drängen auf Wiederherstellung von Seite einiger Wissenden bemerkbar, und endlich erschien in der That die oben angezeigte neu revidirte, d. h. nach den Originallesarten wiederhergestellte Ausgabe, jedoch wieder eben so still und ohne jedes weitere, das Publikum über den Sachverhalt aufklärende Vorwort, wie einst mit stummem Schweigen die Veränderungen eingeschmuggelt worden waren.

Es kann nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, daß die mit der ersten Auflage vorgenommenen Veränderungen, welche, wie man sich aus einer auch nur oberflächlichen Zusammenstellung augenblicklich überzeugen muß, eben so zahlreich als wesentlich sind, nicht von Schubert herrühren und auch nicht mit seinem Wissen und Willen gedruckt wurden.

Schubert starb im Jahre 1828; erst im Jahre 1829 ging das Verlagsrecht der „Müllerlieder" von Sauer und Leidesdorf auf A. Diabelli und Komp. über; erst in den Dreißiger-Jahren erschien die Auflage mit den Veränderungen, und die noch lebenden Freunde und Zeitgenossen Schubert's, darunter ich mich besonders auf die HH. Baron Schönstein, Dr. v. Sonnleitner, General-Auditor v. Drathschmiedt berufe, versichern, daß Schubert selbst diese Lieder nie anders sang, noch singen ließ, als sie in der ersten Auflage gedruckt worden sind. Allein, würde selbst dies Zeugniß mangeln, so würde der Inhalt allein den vollwichtigsten und ganz ausreichenden Beweis über die Allein-Authentizität der ersten Auflage zu liefern geeignet sein.

Schon das erste Lied: „Das Wandern" hat in den Schlußtakten eine merkwürdige Veränderung erlitten. Schubert will offenbar die letzten Worte: „Das Wandern" wie im leisen Echo wiederklingen lassen. Der athembedürftige Schubert-Verbesserer hat es für gut befunden der Begleitung den ersten Takt der Wiederholung zu geben und schnappt noch mit einem über alle Maßen widerhaarigen Mordent von eigener Erfindung in den Schluß hinein.

Erste Auflage.



Zweite Auflage.



Es gibt wohl keinen Sänger oder Musiker überhaupt, der auch nur einen Augenblick in der Wahl zwischen beiden Lesarten schwanken würde.

In dem zweiten Liede: „Wohin?" (quonsque tandem möchte man dem Müller-Catilina zurufen) verwandelt sich die schlecht deklamirte Stelle der zweiten Auflage



in die viel richtigere Lesart der ersten Auflage:



Bei der Stelle „Hiuunter nnd immer weiter“ hat sich in der neuen revidirten Auflage im Auftakte die Note g offenbar durch einen Druckfehler eingeschlichen; im Original heißt diese Note h.

Jn „Halt“ (3) ruhte auch der verbessernde Griffel und begnügte sich bei den Worten: „süßer Mühlengesang“ auch das erste Mal einen Vorschlag hineinzusetzen, den Schubert wirkungsvoller erst bei der Wiederholung anbringt.

„Danksagung an den Bach“ (4), hier heißt es in der zweiten Auflage:

1.



2.



3.



Dagegen in der ersten:

1.



2.



3.



Wie trivial jodlerartig waren die Stellen 1 und 3, wie ungeschickt hielt in 2 die sanfte Bewegung der Begleitung inne, und gab so der Fortsetzung etwas störend Polterndes!

(Schluß folgt.)

Theaterbriefe aus Paris.

II.

Weitere Rückblicke. — „Die Afrikanerin“ in Aussicht.

A. F. — Einen lawinenartig wachsenden Succeß während circa vier Monaten hatten „Les calicots“ an den Folies dramatiques. Die Bezeichnung „calicot“ ist der Spitz- und Spottname der kleineren Kommis und Handlungsbeflissenen, namentlich der Modewaaren-Magazine, und deshalb befürchtete man bei der ersten Aufführung des Stückes von dieser so zahlreich in Paris vertretenen Kaste eine Demonstration, wie sie schon früher einmal bei einem Vaudeville aus der Feder Scribe's, welches dasselbe Thema behandelte, stattgefunden hatte. Aber weit gefehlt! Das genannte Stück ist mehr eine Glorifikation, als eine Persiflage des besagten Standes; denn die Verfasser gehen darin sogar so weit, den Chef eines bedeutenden Handlungshauses, der aus der Hefe des Volkes hervorgegangen ist und selbst in seiner Jugend ein „calicot“ gewesen zu sein sich mit Stolz rühmt, ein Kouplet singen zu lassen, welches „diese Soldaten der merkantilischen Armee“, wie er sie nennt, verherrlicht, und in welchem u. A. eine Stelle vorkommt, in der es heißt, der später so gefeierte

Minister Ludwigs XIV., Colbert, habe seine Laufbahn ebenfalls als einfacher „calicot" begonnen. Nun ist dies zwar historisch ganz falsch, nichtsdestoweniger aber wurde es jedes Mal stürmisch beklatscht und da capo verlangt. An den ersten Abenden war der Erfolg dieser Posse nur ein zweifelhafter; bald aber hatte sie sich ihren Weg gebahnt, und sehr häufig mußte ein Theil des Publikums abgewiesen werden, weil kein Platz mehr zu finden war. Das Stück rangirt in die Klasse des „höheren Blödsinns". Wann der Vorhang gefallen ist, erröthet man beinahe vor seinem ästhetischen Gewissen, daß man über solches Zeug so herzlich lachen konnte; sobald er sich aber wieder von Neuem hebt, wird man unwillkürlich wieder von Neuem in die heiterste Stimmung versetzt. Ein wesentliches Verdienst um das Gelingen dieses Wagnisses gebührt der Darstellung, und hiebei namentlich der echten vis comica des Mr. Milher. Zwar karikirte er bisweilen, ebenso wie die andern Mitwirkenden; allein in einem solchen Stücke halten wir dies für keinen Fehler, sondern im Gegentheil sogar häufig für durch die Umstände geboten.

Es bleibt uns nunmehr in Bezug auf's Schauspiel nur noch übrig über die beiden Théâtres français, das in der Rue Richelieu und das am Place de l'Odéon zu sprechen, da wir die Wirksamkeit der Vorstadttheater und sonstigen kleinen Thespiskarren füglich mit Stillschweigen übergehen können. Am Odéon-Theater hieß die Losung des Abends „Le marquis de Villemer". Seit Ponsard's „L'honneur et l'argent" hat keine Dichtung so durchgeschlagen, wie diese. Im Sturm hat George Sand sich die Sympathien des Publikums erobert. Die Anfangs von der klerikalen Partei gegen die geistreiche Dichterin beabsichtigte Demonstration diente nur dazu, den Erfolg zu vergrößern und noch mehr von diesem Schauspiel in allen Kreisen reden zu machen. Da der „Marquis de Villemer" bereits seinerzeit von einem andern Korrespondenten besprochen worden ist *), so beschränke ich mich auf die Konstatirung des ausdauernden Erfolges dieser Novität, welche indessen nach meiner Ueberzeugung diesseits des Rheins selbst in der besten Uebersetzung kein Glück machen würde.

Alle Freitage, welche man zu Erholungs- und Freitagen für die im „Marquis de Villemer" jeden Abend beschäftigten Künstler gemacht hatte, gab man meist Werke von Molière, Racine, Corneille und Regnard. In den klassischen Lustspielen ist Thiron erklärter Liebling des Publikums und Mlle. Mosé eine wegen ihrer Grazie und Anmuth gern gesehene Persönlichkeit.

Das Théâtre français leistet bekanntlich seit dem Tode der Rachel vorzugsweise Treffliches im Lustspiele und Konversationsstücke. In der Tragödie tragen wir kein Bedenken, wenigstens was die einzelnen Künstler betrifft, unseren hervorragendsten deutschen Schauspielern den Vorzug zu geben, und nur das vorzügliche Zusammenspiel, das meisterhafte Ensemble ist es, welches auch hierin den Aufführungen den Stempel der Vollendung aufdrückt. Die traditionell sich fortpflanzenden Darstellungen der Molière'schen Charaktere dagegen sind Typen, die ebenso klassisch sind, wie diese Meisterwerke selbst; sie zeigen erst recht deutlich, welche Fülle urkomischer Kraft diesem genialen Dichter innewohnt, und verhelfen so zum richtigen Verständniß desselben. Die Thätigkeit der ersten französischen Bühne hatte sich in Folge dessen auch entschieden den angedeuteten Richtungen zugewendet. Zum ersten Male gegeben wurden zwei kleine Stückchen: „Le dernier quartier", ein recht nettes zweiaktiges Lustspiel, das in schönen Versen eine Scene aus dem Leben eines jungen Ehepaares behandelt, und „Adieu paniers", eine einaktige Komödie, die der Originalität entbehrt und nur durch die gute Darstellung ein Interesse gewann. Der etwas eigenthümliche Titel ist der Anfang eines französischen Sprichworts, welches „Adieu, paniers, vendanges sont faites" lautet. Dieses Sprichwort selbst ist sehr alten Ursprungs, und schon bei Rabelais, später bei Dancourt (in „Les vendanges") und bei noch verschiedenen anderen Dichtern finden sich Strophen, deren Schlußzeile es bildet. Nach der neuesten Lesart (Chanson du Ricochet) lautet das ganze Sprüchlein folgendermaßen:

Profitez, garçons et fillettes,
Des moments faits pour les amours:
Quand on a passé ses beaux jours
Adieu, paniers, vendanges sont faites.

Das schon oft dagewesene Sujet des Dramolets ist, daß ein alter, vom aktiven Dienst zurückgezogener Oberst mit edler Selbstüberwindung das Mädchen, welches er selbst zum Traualtare zu führen gedachte, dem jungen Manne, welcher von demselben geliebt wird, in die Arme führt. Von größeren Sachen hat diese Bühne einen sehr glücklichen Wurf gethan an „Moi", comédie en 3 actes von Labiche und Martin. Auch dieses Stück hat seinerzeit an dieser Stelle seine Erwähnung gefunden, wenngleich in etwas scharfer Weise, der wir uns hier nicht anschließen können, indem wir die Hand-

*) Vgl. Pariser Theaterbericht in Nr. 20, S. 312 d. J.

lung amüsant, den Dialog fließend und die Charaktere, einige Kleinigkeiten abgerechnet, gut gezeichnet fanden. Zudem ist es gänzlich frei von Obscönitäten und Zweideutigkeiten und reich an dankbaren Rollen, von welchen die beiden bedeutendsten in Reignier und Got unvergleichliche Vertreter fanden. Was Charakterzeichnung anbetrifft, bleibt die andere Novität, „La volonté“, ein vieraktiges sogenanntes Lustspiel, das aber vorwiegend ernsterer Natur ist, hinter „Moi“ zurück. Der Hauptvorzug dieser Dichtung besteht in ihrer wirklich poetischen Diktion. Von der leitenden Idee, welche das Stück als Moral durchführen will, der nämlich, daß ein ernster Wille die schwersten Hindernisse siegreich zu überwinden vermöge, bemerkt man in dem Stücke sehr wenig; denn Alles, was in dieser Hinsicht geschieht, geht im Zwischenakte vor sich und kommt nur erzählungsweise später vor. Neu einstudirt wurden „Le village“, das im deutschen unter dem Titel „Im Alter“ bekannte Rührstückchen von O. Feuillet, und Molière's „Les fourberies de Scapin“, in welchen der talentvolle Coquelin zum ersten Male die Titelrolle spielte. Im Uebrigen waren noch die Debüts von Mad. Victoria-Lafontaine, welche vom Théâtre du Gymnase hieher übersiedelt ist, bemerkenswerth. Mad. Victoria ist eine vortreffliche Künstlerin. Während sie in ihrem früheren Wirkungskreise in letzter Zeit namentlich im Fache krankhaft affizirter Geschöpfe, wie z. B. in Sardou's „Ganaches“ u. A. m. beschäftigt worden war, so find es am Théâtre français bis jetzt ausschließlich naive Naturkinder à la Goßmann, die sie zu spielen hatte. Die physischen Mittel von Mad. Victoria sind nur unbedeutend; aber wie hat sie dieselben in ihrer Gewalt, mit welch' echter Künstlerschaft weiß sie dieselben zu beherrschen und zu verwenden! Jedoch nicht nur die talentvollen Künstler, Mad. Victoria, und deren Gemahl Mr. Lafontaine hat das Theater in der Rue Richelieu vom Théâtre du Gymnase annektirt, nein, auch eine Dichtung, welche vor einigen Jahren mit gigantischem Erfolge auf dem Boulevard Bonne Nouvelle zuerst das Lampenlicht erblickte, hat das Théâtre français der Ehre würdig befunden, sie nachträglich seinem Repertoir einzuverleiben. Und dies gewiß mit dem vollkommensten Rechte, denn sie gereicht demselben zu einer seiner schönsten Zierden, sie enthält Aufgaben, würdig des trefflichen Künstlerpersonals, dem es sie zu verkörpern vorbehalten war. Dieses Stück war Emil Augier's und J. Sandeau's „Le gendre de Monsieur Poirier“, und es errang in diesem neuen Rahmen der ersten Pariser Bühne (und in diesem speziellen Genre gewiß der ersten der Welt) einen, wenn möglich, noch nachhaltigeren Erfolg, als bei seinem ersten Erscheinen. Zur Feier von Corneille's Geburtstag gab man dessen „Héraclius“, den dritten Akt von „Psyché“ mit Ballet und ein kleines Gelegenheits-Festspiel. Racine's „Esther“, wurde in neuer Einstudirung, zum ersten Male seit dem Tode der Rachel, mit Mlle. Favart in der Titelrolle gegeben. Jules Cohen hatte dazu eine neue Musik komponirt; jedoch bildete diese die partie faible. Um die neuen Chöre zur vollsten Geltung zu bringen, war alles Mögliche aufgeboten worden, man ließ dieselben von den Schülerinnen des Conservatoire, einem blühendem Kranze reizender junger Mädchen mit lieblichen frischen Stimmen singen. — Noch eine traurige Nachricht für die Freunde der dramatischen Kunst glauben wir hier einschalten zu sollen. Im Laufe des Sommers starb in Folge ihres ersten Wochenbettes die noch vor Jahresfrist am Théâtre français so beliebte Künstlerin Fix. Dieselbe hatte sich glänzend verheiratet und war von der Bühne abgetreten, auf welcher sie Treffliches geleistet hatte.

Von den musikalische Genüsse bietenden Theatern entwickelte das Théâtre lyrique die größte Regsamkeit. Durch die bei leeren Häusern sich lediglich als succès d'estime dokumentirende ziemlich kühle Aufnahme der Hektor Berlioz'schen „Trojaner“ ließ Mr. Carvalho sich nicht abschrecken, sondern dieselbe diente ihm vielmehr zum Sporn, durch andere Leistungen diese Scharte, die seinem ästhetischen Gefühle und Streben keineswegs zur Schande gereicht, wieder auszuwetzen. H. Berlioz hat in seinen „Troïens“ eine nach allen Regeln der Theorie trefflich ausgeklügelte, aber nicht zündende, die Massen packende und überwältigende Musik geschrieben. Einzelheiten sind sehr schön, in ihrer Totalität aber wirkt die Oper ermüdend. Dabei lastet auf dem vom Komponisten selbst verfaßten Textbuche der schrecklichste der Flüche, der der Langweiligkeit: es fehlt das dramatische Leben, und wir haben viel eher ein Oratorium als eine Oper vor uns. Eine andere Novität „Les pêcheurs de perles“ ist die Arbeit eines talentvollen Anfängers. Sie zeigt vielfach Spuren eines schönen Talents, das zu schönen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Auch diese Oper schlug nicht sonderlich durch. Weit entschiedeneres Glück machte Gounod's neueste Schöpfung, die in d. Bl. schon vielfach erwähnte „Mireille“. Auch im Uebrigen war das Repertoir ein sehr mannigfaltiges und in neuer Einstudirung sahen wir

Mozart's „Hochzeit des Figaro", „Faust", „La reine Topaze", „Norma" u. A. m. Als Stern erster Größe strahlte auch in der vergangenen Saison wieder Mme. Miolan-Carvalho, die Gattin des Direktors. Die „Captive" von F. David ist für den kommenden Winter zurückgelegt worden. In der Generalprobe erwies sich das Textbuch aus der Feder von Michel Carré als zu wenig effektvoll für unsere verwöhnte, überreizte Generation und es sollen deshalb erst einige Abänderungen an demselben vorgenommen werden. Im Monat Juli gab Fr. Adelaide Ristori mit ihrer italienischen Gesellschaft drei Vorstellungen in den weiten Räumen des Théâtre lyrique. Man spielte die Legouvé'sche „Medea" und zwei Mal die argverstümmelte Schiller'sche „Maria Stuart". Die geniale Künstlerin bewährte von Neuem alle ihre längst bekannten Vorzüge und erntete lebhaften Beifall des zahlreichen Publikums.

Die Opéra comique verstärkte diesen Sommer ihre alte magnetische Zugkraft durch „Lara". Außerdem fand im Juni die erste Aufführung einer recht netten einaktigen Oper „Sylvie" von Ernst Guirand statt. Neu einstudirt wurde Halévy's „Blitz". Das sonstige Repertoir war das alte, aber stets beliebte Stammrepertoir, aus „La dame blanche", „La fille du régiment", „Le domino noir", „Le maçon" u. s. w. bestehend.

Der großen Oper läßt sich mit dem besten Willen kein sonderlicher Fleiß nachrühmen. Die einzige von ihr gebotene Novität war ein zweiaktiges Ballet „Neméa", in welchem die graziöse russische Tänzerin Mad. Murawieff Triumphe feierte. In den „Hugenotten" sang Mlle. Marie Sax zum ersten Male mit vielem Glück die Valentine; in der „Jüdin" brillirte Villaret als Eleazar; in Rossini's „Tell" war Mlle. Marie Pascal neu als Mathilde. Die Aufführung einer Reprise von Verdi's „Sicilianischer Vesper" war keine gelungene. Als Galavorstellung zu Ehren der Anwesenheit des Königs von Spanien in Paris wurde „Neméa" gegeben. Mit Recht sprachen einige Blätter die tadelnde Ansicht aus, die große Oper habe sich dadurch ein Armuthszeugniß ausgestellt, daß sie nicht im Stande gewesen sei, dem Könige eine Oper in würdiger Gestalt vorführen zu können.

Die bouffes parisiens standen den ganzen letzten Theil der verflossenen Saison, wie so mancher Staat, unter Weiberregiment: Offenbach's „Géorgiennes" beherrschten diese Bühne mit souveräner Gewalt. Da Sie diese Operette ja nunmehr in Wien aus eigener Anschauung kennen, glauben wir am besten daran zu thun, nicht länger dabei zu verweilen. Mad. Ugalde, welche vom Théâtre lyrique wieder nach den bouffes zurückgekehrt war, kreirte die Feroza. Sie sang und spielte diese Rolle reizend.

Hiermit ist so ziemlich das Wesentlichste aus den Annalen der Pariser Theaterwelt während des Frühjahrs und Sommers 1864 registrirt; im Ganzen glauben wir ein getreues Bild der Wirksamkeit der französischen Bühne (denn in Betreff des Theaters gilt mehr denn irgendwo der bekannte Satz: Paris ist Frankreich), während jener Epoche skizzirt zu haben. Einige früher vergessene Data, wollen wir indessen zur Kompletirung als Appendix folgen lassen.

Das Théâtre du Vaudeville brachte noch eine größere Novität, nämlich das bereits in d. Bl. erwähnte „Aux crochets d'un gendre" von Theodor Barrière und Lambert Thiboust.

Im Théâtre du Gymnase wurde „L'ami des femmes" von A. Dumas fils ohne durchschlagenden Erfolg gegeben. Besser gefielen das dreiaktige Lustspiel von Labiche und Deslandes „Un mari qui lance sa femme" und das einaktige Dramolet von Bocage und Aurélien Scholl „La question d'amour", eine einfache, harmlose, aber mit viel Gefühl geschriebene Episode aus dem Künstlerleben eines Malers.

Von in den Folies-dramatiques neu aufgetauchten theatralischen Weltbürgern sind noch zu nennen: „Le mari d'une demoiselle", Vaudeville in drei Akten von A. Masquellier, welches die Lachmuskeln der Zuschauer in ununterbrochener Bewegung erhielt, obgleich man manche starke Schlüpfrigkeit mit in den Kauf nehmen mußte, sowie die drei kleinen, als lever de rideau dienenden Vaudevilles: „Les profits de la guerre, „La cornette jaune" und „Soyez donc concierge". Eine Reprise von „Jocko, der brasilianische Affe" mit Mr. Ratel in der Titelrolle erntete vielen Beifall.

Das am Théâtre des Variétés zum ersten Male gegebene dreiaktige Vaudeville: „Les coiffeurs" von Grangé und Sauvage taugt, einige recht drastisch komische Situationen abgerechnet, nicht viel. „Les pinceaux d'Héloïse", in einem Akt von A. Choler und Rochefort ist sehr amüsant, zugleich aber auch sehr frivol. „Le chapeau de paille d'Italie" wurde neu einstudirt.

Die Porte St. Martin hatte „La tour de Nesle" von A. Dumas Vater, jenes effektvolle Schauerdrama,

welchem die Direktion seiner Zeit goldene Berge verdankte, wieder neueinstudirt.

Das Théâtre de l'Ambigu-Comique, auf welchem in der Regel auch nur Dolch und Gift heimisch sind, verirrte sich in dem fünfaktigen Drama von E. Plouvier: „Le Comte de Saulles“ in die Gattung der Iffland'schen Familien- und Rührstücke. Frédéric Lemaitre, der bekannte Veteran der Pariser Bühnenkünstler, spielte den alten Grafen von Saulles.

Als „La cagnotte“ mehrere Monate lang allein ihre Schuldigkeit, das Publikum anzulocken, gethan hatte, gab die Direktion des Palais-Royal-Theaters, um die etwas nachlassende Attraktionskraft jener Posse zu verstärken, noch das einaktige Vaudeville „La maison rouge“ als Zugabe. Im Spätsommer lösten „Les femmes sérieuses“, comédie en 3 actes par Girardin, Delacour et Blum, das fast von ganz Paris gesehene und beklatschte Zugstück ab.

Das wichtigste Ereigniß des nächsten Winters, welchem alle Welt mit der größten Spannung entgegensieht, ist die für den Monat Februar nächsten Jahres in Aussicht gestellte erste Aufführung von Meyerbeer's „Afrikanerin“ an der großen Oper. Die Besetzung derselben ist nunmehr definitiv folgendermaßen festgestellt:

Vasco de Gama	Naudin
Don Pedro, Großadmiral . .	Belval
Nelasco	Faure
Der Großinquisitor	Obin
Don Alvar	Warot
Celika, Königin von Madagascar	Marie Sax
Ines	Marie Battu.

„Idomeneus“ von Mozart
auf der Dresdener Hofbühne.

Von Alfred v. Wolzogen

Je trauriger die Erfahrungen sind, die man Jahr aus Jahr ein hinsichtlich der Pflege des klassischen Repertoirs an nahezu allen deutschen Bühnen macht, um so mehr freut man sich jedes kleinen Ereignisses, welches inmitten der entsetzenerregenden Verwilderung des Geschmackes als ein rühmliches Zeugniß für den noch nicht ganz erloschenen besseren Geist, für eine auf gesunden Kunstprinzipien beruhende Pietät, für den geretteten Glauben an den unverdorbenen Sinn des Publikums einerseits und an die wahre Aufgabe jeder Kunstanstalt andererseits gelten darf. Es ist nicht die vor Kurzem in Berlin versuchte Wiederbelebung von Marschner's „Hans Heiling“, die wir hier dankbar zu registriren vorhaben, denn wir gehören nun einmal zu den schlechten Patrioten, die das klassische Repertoir durchaus nicht bloß in Werken germanischer Extraktion suchen, zu denen, die der Kunst ihren kosmopolitischen Standpunkt wahren zu müssen glauben und namentlich in Marschner's nie recht lebendig gewesenen Opern, worin eine höchst fatale, prätensiöse Gelehrsamkeit eine Art von Tiefe zu erheucheln sucht, welche für den meist gänzlichen Mangel an Frische der Gedanken und des Styls nur schlechten Ersatz bietet und deren lackirte Gemeinplätze für uns einen der unheimlichen Uebergänge zu den Monstrositäten der neuen Schule bilden, so daß wir in der Rückkehr zu dieser schwülstigen Muse nicht die geringste Chance zur Rettung des guten Geschmackes zu erkennen vermögen. Willig gäben wir den ganzen Marschner und Lindpaintner, ja wohl noch ein halbes Dutzend deutscher pur-sang-Komponisten preis, wenn wir dafür nur den einzigen Götterboten Mozart, mindestens mit seinem allbekannten Siebengestirn: „Idomeneus“, „Entführung“, „Figaro“, „Don Juan“, „Cosi fan tutte“, „Titus“ und „Zauberflöte“, der deutschen Bühne zu erhalten oder wiederzugewinnen vermöchten. Leider aber ist es dermalen von allen 36 größeren Theatern des Gesammtvaterlandes nur das einzige Dresdener Hoftheater, welches sich dieser sieben Opern als fester Repertoirstücke zu rühmen vermag; die meisten Bühnen begnügen sich mit „Don Juan“, „Figaro“ und „Zauberflöte“, wozu allenfalls hie und da noch einmal „Entführung“ oder „Cosi fan tutte“ kommen. „Titus“ tritt nur ganz sporadisch auf. „Idomeneus“ ist seit den letzten 25 Jahren, so viel wir wissen, bloß in Weimar, München, Frankfurt a. M. und Breslau gegeben worden; Dresden aber hat den Ruhm, die Oper seit 1853 ihrem Repertoir förmlich einverleibt zu haben. Diese Thatsache ist nicht hoch genug anzuschlagen, vornehmlich deshalb, weil Jahn mit seiner Behauptung (Mozart, II, S. 565) Recht hat, daß das köstliche Werk von Seite des großen Publikums, welches den Voraussetzungen fern steht, ohne deren Verständniß ein guter Theil der Oper allerdings nicht zugänglich ist, stets nur mit Gleichgiltigkeit oder höchstens mit rasch vorübergehender Theilnahme aufgenommen worden ist, so große Freude auch die eigentlichen Musikliebhaber und Kenner allezeit daran

gehabt haben. Eine reich subventionirte Hofbühne soll sich nicht zur Magd des Modegeschmackes und zum Handlanger der artistisch-industriellen Fabrikation machen, welche das zweifelhafte Glück des Massen-Beifalls genießt; sie soll auch den wirklichen Kennern je zuweilen einen wirklichen Genuß zu bereiten suchen, denn nur indem sie dies thut, ist noch einige Aussicht vorhanden, die verzweiflungsvolle Gleichgiltigkeit der Menge gegen Kunstwerke ersten Ranges allmählich zu brechen und das vielköpfige Ungeheuer Publikum auf bessere Wege zu leiten. Daß es sich leiten lasse, davon sind wir nach wie vor auf das festeste überzeugt; wäre nur erst jemand da, der den guten Willen und den festen Vorsatz zu dieser Leitung hätte. Ein klassisches deutsches Theater ist nur so lange eine Chimäre, als man sich von dem Vorurtheil nicht zu trennen vermag, das durchaus gewisse Konzessionen gemacht werden müssen, daß kein Theater ohne Novitäten bestehen könne, daß der Produktion der Gegenwart stets ihr Recht gewahrt bleiben müsse, daß jedes Publikum einen wohlbegründeten Anspruch darauf habe, alles Neue, was irgendwo und irgendwarum gefallen, mit anderen Worten, daß jedes Theater für jede Kunstrichtung der Welt da sei und keine besonders bevorzugen dürfe. Alle diese Sätze sind unserer Meinung nach grundfalsch, und ihre fast universelle Giltigkeit die wahre Ursache des Verfalls unserer Bühne.*) An Tempeln für die Muse der Gegenwart, für das Blödsinnige, Gemeine und Niederträchtige, wird es gewiß niemals fehlen, dafür sorgt das genußsüchtige Publikum und die in Kunst machende geldlustige Entrepreneurs-Sippe schon von selbst; nur an einem Tempel für die echte Kunst, für das Gewählte, Erhebende und Veredelnde hat es bisher stets gefehlt, nicht weil kein Publikum etwa dafür vorhanden wäre, sondern weil der Entrepreneur hiefür mangelt, der nebenbei gesagt gar nicht einmal zu befürchten hätte, daß er bankerott würde.

Auch das Dresdener Hoftheater ist nicht ausschließlich der klassischen Muse geweiht; neben Mozart, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller &c. treibt auch die Räder'sche Posse auf demselben ihr sehr wenig erfreuliches Spiel, das füglich in die Vorstadt verwiesen sein sollte; allein demungeachtet hat Dresden unter dem übrigen Hoftheatern Deutschlands einen wesentlichen Vorzug voraus, nämlich den, daß man dort zum großen Theil noch mit dem richtigen Geist an die Einstudirung und Vorführung der klassischen Meisterwerke geht, daß sie von fast allen Seiten mit Lust und Liebe gegeben und empfangen werden, daß selbst die zeitweilige Prädilektion einzelner Sänger für die Wagner'sche Unform nicht vermocht hat, die Liebe und Verehrung vor dem ewig jungen Mozart zu verdrängen und zu Schanden zu machen, daß selbst für Gluck, den keusch-erhabenen, antik-antimodernen, noch ein Platz frei geblieben, und daß man es seitens der Direktion bis in die neueste Zeit hinein stets verstanden hat, den Abgang alter Koryphäen durch Heranziehung junger, Gutes versprechender Talente zu ergänzen, so daß trotz der sparsam gemessenen Mittel eigentliche Lücken in den Hauptfächern niemals hervorgetreten sind, manche Fächer selbst bis auf den heutigen Tag würdiger, selbst für den Bedarf des klassischen Repertoirs weitaus zweckmäßiger besetzt sind, als selbst in Berlin und Wien. Insbesondere hat uns in der Oper immer die höchste Befriedigung der Chor gewährt, über dessen erstaunliche Mangelhaftigkeit und Schlaffheit an andern Orten so viel zu klagen wäre. Auch das Orchester ziehen wir den meisten übrigen vor; nur das Münchener, von Franz Lachner vorzüglich geleitete, macht den Dresdenern jetzt vielleicht den Rang streitig. Das ideale Schauspiel läßt freilich Manches zu wünschen übrig, und doch herrscht auch hier ein gewisses Gefühl für den scenischen Anstand und Ensemble, dem man sonst nicht eben häufig begegnet. Daß das Ballet nur wenig vertreten, halten wir für ein ganz besonderes nicht hoch genug zu preisendes Glück: dieses fressende Ungeheuer ruinirt fast überall, wo es gehätschelt wird, jede bessere Tendenz bei Publikum und Verwaltung und bildet die unselige Brücke, auf der die Bühne allmählich in die Kunstreiterbude übergeführt zu werden droht. Ja, wenn wir echte, poesievolle Ballets hätten und Tänzer, wie Fanny Elsler!!

Ganz besonders erfreut hat uns in Dresden eine „Idomeneus“-Aufführung, auf welche etwas näher einzugehen hier gestattet sein möge. Die Bearbeitung, die hierbei zu Grunde lag, rührt von einem feinen Mozartkenner, dem Hrn. Advokaten Karl Niese her, der auch ein, unseres Bedünkens zwar allzu konservatives, doch brauchbares und bei den Dresdener Aufführungen stets benutztes Textbuch zu „Cosi fan tutte“ verfaßt hat. An dem Varesco'schen Original-Text ist von Hrn. Niese eigentlich nur Eins geändert worden; von der Ansicht ausgehend, daß am Schluße des zweiten Aktes das Erscheinen des Ungeheuers vermieden werden

*) Selbstverständlich theilen wir die obige Ansicht nur in so weit, als wir dem klassischen Repertoir und der Produktion der Gegenwart ein gleiches Recht vindiziren. Leider sind ja die deutschen Opernbühnen in der Vorführung von Novitäten eben so saumselig, träge und mißgünstig, wie sie in der Pflege des guten Alten pietät- und verständnißlos verfahren. A. d. R.

müsse, weil dieses freilich leicht in Gefahr steht, eine lächerliche Wirkung zu erzeugen, hat sich der Dresdener Bearbeiter veranlaßt gesehen, die Worte des Schlußchors in D-moll „Corriamo, fuggiamo quel mostro spietato“, statt auf das Seeungeheuer, auf den König Idomeneus zu beziehen, der sich in dem vorausgegangenen Recitativ als meineidigen Frevler, als alleinigen Urheber des Unglücks bekannt hat. Hr. Riese läßt deßhalb nach dem großartigen Recitativ das Volk entsetzt vor Idomeneo zurücktreten: dieser versucht es mit stummem Spiel zurückzuhalten, was ihm jedoch nicht gelingt; man verläßt ihn, und er sinkt, am Schluß des Aktes allein auf der Bühne bleibend, zerknirscht zu Boden. Es ist nicht zu läugnen, daß, scenisch betrachtet, diese Modifikation der ursprünglichen Fabel sich ganz gut ausnimmt; dennoch würden wir Bedenken tragen, dieselbe zu empfehlen, erstlich weil die kolossal-ergreifende Musik des D-moll-Chores in der That das Zurückweichen vor einem wirklichen Ungeheuer, einem physischen Monstrum, vorauszusetzen scheint, und dann, weil die spätere Scene des dritten Aktes, wo der Oberpriester und das Volk den König anflehen, den Verheerungen des Unthiers dadurch ein Ziel zu setzen, daß er dem erzürnten Gotte ein Opfer bestimmt, kaum mehr wahrscheinlich ist, nachdem das Volk bereits vor seinem König als einem „mostro spietato“ entsetzt geflohen. Wir würden, offen gestanden, nach den letzten Worten des Recitativs „prentender la non puoi“, während der viertaktigen Einleitung zum D-moll-Chor ein einmaliges Aufbrausen des Ungeheuers aus dem Wogenbrande des Hintergrundes vielleicht unter Donner und Blitz, dennoch vorziehen; Idomeneus könnte deshalb doch schließlich allein auf dem Meere zurückbleiben und den Worten seines Recitativs entsprechen, zerknirscht zusammensinken, aber vor ihm, als dem „schrecklichen Unhold“ darf unseres Erachtens das Volk der Kretenser nicht fliehen; das macht den dritten Akt, wie er nun einmal ist, unmöglich und entthront den König, ehe das Orakel gesprochen, daß Idamantes statt Idomeneus in Kreta König sein solle.

Die übrigen Aenderungen, die bei der Dresdener Inscenirung der Oper beliebt worden sind, bestehen bloß aus Weglassungen, mit denen man zum großen Theil einverstanden sein kann, zumal Mozart selbst schon bei den ersten Münchener Aufführungen der Oper solche zuzugestehen sich veranlaßt sah. Damals wurden die letzten Arien des Idamantes und des Idomeneus Nr. 27 und Nr. 31 der Original-Partitur fortgelassen. In Dresden fallen außer diesen Stücken weg: die erste Arie des Idamantes (B-dur) I. 2. „Non ho colpa“, die beiden Arien des Arbaces II. 10. (C-dur) „Se il tuo duol, se il mio desio“ und III. 19 (A-dur) „Se colà ne' fato è scritto“, endlich das Recitativ und die Arie des Idomeneus. II. 12 (D-dur) „Fuor del mar ho un mar in seno“. Vielleicht würde es nicht unzweckmäßig sein, bei neuen Einstudirungen der Oper auch noch auf die, allerdings zum größten Theil nur zufälligen Umständen ihre Entstehung verdankenden, Aenderungen Rücksicht zu nehmen, welche Mozart selbst vorgenommen, als im März des Jahres 1786 eine Aufführung des „Idomeneus“ durch eine Gesellschaft vornehmer Dilettanten in Wien stattfand, und die Jahn (Mozart II. S. 561—564) sämmtlich aufgezeichnet. Vornehmlich scheint uns in Betracht zu ziehen, ob es sich nicht sehr empfehlen möchte, die ursprünglich für einen Kastraten bestimmte Partie des Idamantes, wie dies damals in Wien geschah, von einem Tenor singen zu lassen, da die dann namentlich in den Ensembles nothwendig werdenden Modifikationen von Mozart selbst sämmtlich angegeben worden sind. Zu bedauern wird es allerdings immer bleiben, daß Mozart's Wunsch, seinen „Idomeneus“ bei Gelegenheit der zu Ehren des Großfürsten Paul von Rußland 1781 in Wien stattfindenden Festlichkeiten auf's Neue auf die Bühne zu bringen und hiezu gründlich umzuarbeiten, nicht zur Ausführung gekommen; die Partie des Idomeneus würde er dann für den berühmten Ludwig Fischer als Baß behandelt und jedenfalls die Spuren des Einflusses überall getilgt haben, den auf die erste Bearbeitung die Launen von Sängern ausgeübt, welche in der konventionell altitalienischen Opera seria großgezogen waren.

Die scenische Einrichtung der Oper ist in Dresden als eine sehr gelungene zu bezeichnen, bis auf das Orakel, wobei man die Statue des Neptun, vielleicht ganz zweckmäßig, sich nicht bewegen, sondern nur von unterirdischem Lichte erglänzen läßt. Dies letztere geschieht aber in ziemlich ungenügender, wenig effektvoller Weise, und überdies ist es nicht zu billigen, daß man an die Stelle der Original-Orakelstimme eine bei weitem nicht so eindrucksvolle Reissiger'sche Umarbeitung gebracht hat. Daß man das von Mozart zu den ersten Münchener Aufführungen komponirte, an den glänzenden Festmarsch I. Nr. 8 (D-dur) sich anschließende und aus 5 Nummern bestehende Ballet in Dresden fortläßt, verdient unseres Erachtens trotz der charakteristischen Musik keinen Vorwurf, weil die Dresdener Bühne nicht die Mittel besitzt, um ein solches Tanz-Intermezzo der

Würde einer großen heroischen Oper entsprechend zur Darstellung zu bringen.

(Schluß folgt.)

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Der neue märkische Sängerbund", Sammlung vierstimmiger Männergesänge von Abt, Becker, Kuntze, Mangold, Möhring, Schäffer und Anderen. Heft 1. — Neu-Ruppin, Verlag von Alfred Oehmigke.

H—l. Mit den Gesangvereinen vermehren sich derartige Sammelwerke in's Ungemessene; der Bedarf ist eben ein ungemessener. In dem vorliegenden ersten Hefte des „märkischen Sängerbundes" sind zwei Chöre von Mangold, zwei von Becker, einer von Möhring und einer von Abt enthalten, alle kurz, gut singbar und gefällig. Die Aufschriften: „An Borussia" (Text von Prinz A. v. S.) — „Sonntagsfrühe" — „Mein Vaterland" — „Am Abend vor der Schlacht" — „Jägerlied" — „Liebeslust" zeigen, daß es an Mannigfaltigkeit des Inhalts nicht fehle, und diese erste Gabe dürfte daher willkommen sein.

Sechs Lieder im Volkstone für Männerstimmen, komponirt und allen schwäbischen Sängern gewidmet von B. Hammo, Direktors des Sängervereines in Königsberg. Op. 21. Schleusingen, Verlag und Eigenthum von Konrad Glaser.

Der Volkston klingt in diesen leicht ausführbaren Gesängen durch die launigen wie durch die gemüthlichen Weisen und man kann mit Recht voraussetzen, daß sie nicht nur bei allen schwäbischen Sängern, sondern bei allen Freunden mehrstimmigen volksthümlichen Gesanges gute Aufnahme finden werden.

Leichte Männerchöre, komponirt von Mehreren, herausgegeben und dem Mürzthaler Sängerbund zugeeignet von Franz Abt. 13. Heft. — Schleusingen, Verlag und Eigenthum von Konrad Glaser.

Sämmtliche sieben Gesänge, welche dieses Heft enthält, („Sonntagsfrühe", „Das liebe deutsche Lied", „Tanzlied", „Des Trinkers Zweck", „Steh' fest", „Die Welt" und „Kriegslied") sind von Franz Abt und bieten in der bekannten Weise des beliebten Komponisten eine entsprechende Vermehrung der mehrstimmigen Gesangsstücke für Männergesangs-Vereine.

Ernst und Scherz. Originalkompositionen für große und kleine Liedertafeln. 62. Heft. Herausgeben von Julius Otto in Dresden. — Verlag und Eigenthum von Konrad Glaser in Schleusingen.

Dieses Heft enthält fünf Gesänge, von welchem der erste „Der Sänger Wanderlied" von Karl Greger komponirt ist, die übrigen: „Sonntagsfrühe" — „Das Menschenherz" — „Singe, lieb' und trinke!" und „Abschiedsgruß" den als Gesangskomponisten beliebten Herausgeber zum Verfasser haben. Daß dieses Heft das 62. ist, mag schon als Empfehlung dienen; die Chöre, welche es enthält, sind gefällig und werden es in der Gunst des gesangfreundlichen Publikums befestigen.

„Hoch und Pereat!" Dichtung von R. Sachse, für sächsische Liedertäfler komponirt von G. Kuntze. Op. 74. — Schleusingen, Verlag und Eigenthum von Konrad Glaser.

Ein echter Liedertafelchor, ein echtes Trinklied, im „traulich zechenden Kreise" gesungen, wie gleich die ersten Verse sagen. Man weiß daher, welche Ansprüche man erheben darf. Keine Poesie! aber an derber Frische, an packenden Rhythmen und Akzenten fehlt es nicht, ob nun das Hoch dem Guten, Wahren und Schönen, dem Vaterlande, dem Gesange und Treuliebchen oder das Pereat den Schelmen und bösen Gesellen, den Duckern und Muckern, den Spionen und Horchern, und zuletzt selbst dem Teufel erklingt! Der Chor, nebst den Soli's in entsprechender Stimmung und mit Hingebung gesungen, wird seine Wirkung nicht verfehlen.

Domine, salvum fac Regem. Vierstimmig von Karl Greger. Op. 10. — Schleusingen, Verlag und Eigenthum von Konrad Glaser.

In würdigem Style gehalten, dürfte dieses Tonstück jenen Singvereinen willkommen sein, die sich die Pflege geistlicher Vokalmusik angelegen sein lassen.

Hudební památky České. Výbor krásných zpěvů českých církevních i světských pro smíšený i mužský sbor v původní skladbě i v novém upravení s průvodem piana i bez průvodu z rozličných zpěvníků staročeských, vybral Jos. Leop. Zvonař. Nákladem knéhkupecství J. L. Kobera v Praze.

Von dieser Herausgabe, bezüglich Bearbeitung böhmischer, kirchlicher und weltlicher Gesänge für Männerchor liegen das zweite und dritte Heft vor, in welchen sich Advent- Oster- und Pfingstgesänge, Lieder an den heil. Johann von Nepomuk und an den heiligen Joseph, und viele andere größtentheils geistliche Gesänge, einige alte aus dem 13. Jahrhunderte, aus der Zeit Karl's IV. u. s. w., andere aus neuerer Zeit, befinden.

Jedenfalls eine interessante Gabe, die außer den musikalischen Kreisen čechischer Nationalität namentlich auch jenen Musikern willkommen sein wird, die dem historischen Entwicklungsgange der Vokalmusik nach allen Richtungen bis in die Tiefe der Vergangenheit forschend nachzugehen lieben.

Korrespondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunschweig.** (Schauspiel-Novitäten. Neue Bühnenmitglieder). Drei Schauspiel-Novitäten im Verlaufe von wenigen Wochen! Eine solche Rührigkeit verdient Anerkennung, wenn auch die Wahl der neuen Stücke nicht durchweg gelobt werden kann. Das sentimentale Schauspiel „Das Mädchen vom Dorfe" von J. Krüger mit Musik von Stieg-

mann war in jedem Falle eine sehr verfehlte Wahl. Rohe Mache und Mangel jeglicher Charakteristik vereinten sich darin, und obgleich fast jeder Akt mit einem Knalleffekt erster Qualität schließt, so war doch das Urtheil des ganzen Publikums ein ungünstiges. Weit anders war der Erfolg des „Kolumbus“ von Kösting und hier vindiziren wir der Direktion gern ein volles Lob, um so bereitwilliger, da sich bei der Aufführung große Sorgfalt und Liebe zeigte. Leider erreichte Hr. Türschmann nicht überall die volle Wirkung, welche der Titelrolle gebührt, und es mag ihm namentlich zur Last fallen, daß am Schlusse des schönen Werkes sich nur wenig Beifall zu erkennen gab. Uebrigens erkannte das Publikum einzelne Stellen durch lebhaften Beifall im Verlaufe des Stückes, sowie durch Hervorrufe nach mehreren Akten an. Als dritte Novität sahen wir „König Mammon“ von L. Köhler, ein Schauspiel, dessen Grundfehler in der Inkonsequenz sämmtlicher darin vorkommender Personen beruht. Alle sind sie in einzelnen Zügen lebenswahr geschildert, aber keine derselben vermag das Interesse zu fesseln, weil sie sämmtlich innerlich hohl und ohne psychologische Vertiefung erscheinen. Das ganze Stück wurde ohne irgend ein Zeichen lebhaften Antheils hingenommen. Bei Gelegenheit dieser Novitäten sind uns denn auch die neuen Mitglieder wieder vorgeführt worden und wir können nur bestätigen, was wir bereits über dieselben gesagt. Hr. Türschmann wird leider beim besten Willen niemals im Stande sein, Hrn. Jaffé zu ersetzen, denn es fehlt ihm geradezu Alles, was den hervorragenden Schauspieler charakterisirt. Eben so ist es mit Frl. Berl, die gleichmäßig sentimental bleibt und beim redlichsten Fleiße den Mangel an Gestaltungskraft nicht ersetzen kann. Einen Umstand, der uns schon öfter aufgefallen ist, sehen wir uns veranlaßt, einmal an dieser Stelle zu rügen. Es betrifft die Aussprache der Fremdwörter, die oft in einem Stücke bei den verschiedenen Personen in haarsträubendster Weise variirt. Wir erinnern nur an das „Mistreß“ in „Jane Eyre“, und an das „schenial“ des Hrn. Schultes in „König Mammon“. Mit demselben Rechte könnte man auch „Schenius“ statt „Genius“ sagen. Solche Verstöße sollte die Regie nicht dulden. Die Oper hat sich in den letzten Wochen wenig hervorgethan. Frl. Gindele hat wiederholt den Pierotto in der „Linda“ gesungen, und sich als Nancy in „Martha“ auch im heiteren Genre sehr gut bewährt. Hr. Braun-Brini bleibt stets auf derselben Stufe. Sein Tenor ist von einschmeichelnder Klangfarbe, aber sein Spiel und seine Manier bleiben ohne jede Spur von künstlerischem Verständniß.

l. **Stuttgart.** (Novitäten und Reprisen). Der soeben vergangene zweite Monat der neuen Saison hat es an Novitäten so wenig mangeln lassen, als der erste; nur ist die Qualität derselben leider minder erfreulich als die Quantität. Das Lustspiel brachte neu: „Lieutenant Rosa“ in 4 Akten nach einem älteren Stoffe von J. C. H. Wages (Ich wag es — Hesse); „Die Schraube des Glückes“ Lustspiel in einem Akt von Schlesinger, und „drei Frauen und keine“ Posse in 1 Akt nach Barin und Desverges frei bearbeitet von G. Kettel Auch das erstgenannte vieraktige Lustspiel neigt stark zur Posse sowohl durch die krasse Unwahrscheinlichkeit der Motive als auch durch die oft platte Derbheit der Komik, während der wirksame Scenenbau, selbst bei dem Fehlen eines eigentlichen dramatischen Gebäudes, und die komischen Einzelausführungen mit treffender Pointe die gewandte und glückliche Hand des bühnenkundigen Schauspielers zeigen. Unschön vermehrt wurde jene flache Derbheit durch die Darstellerin des Lieutenant Rosa, Frl. Steinau. Das Schauspiel ferner brachte neueinstudirt „Struensee“, Trauerspiel in fünf Akten von Michel Beer, mit Musik von Meyerbeer. Die dramatische Kunst wird sich kaum eines bedeutenden Ruhmes dabei zu erfreuen haben, wenn auch die Thränentücher des Parterres bei den absichtsvoll herbeigezogenen Rührscenen des Schlußakts vielfach in Bewegung gerathen. Ueberdies war die Ausführung, mit Ausnahme der Königin Mathilde (Fr. Wentzel), eine sehr ungenügende; Hr. Löwe spielte die rednerische Rolle des Titelhelden mit unerträglich monotonem Pathos, Frl. v. Pistrich, als Gast, von trefflichem Organe unterstützt, zwar mit Verständniß, aber mit ungefälliger Schärfe die Königin Mutter. Diese Dame, welche nach fünfwöchentlicher Pause die genannte zweite Gastrolle erhielt, wird hiemit wohl das hiesige Gastspiel beschlossen haben, da Frl. Wiedmann vom Mannheimer Hoftheater nach dreimaligem Gastspiel nunmehr für das Fach der tragischen Mütter engagirt worden ist. Am 9. Oktober erschienen König Karl und Königin Olga mit dem Sohn des Prinzen Friedrich, Kronprinz Wilhelm zum ersten Mal seit der Thronbesteigung, und zwar bei der Vorstellung von „Figaro's Hochzeit“ im Theater. Neu brachte die Oper am 16. Oktober „Dom Sebastian“ von Donizetti mit unserm obligaten Gastsänger Hrn. Pischek als Abayaldos. Indessen schlug die Novität so wenig durch, daß sie noch nicht wiederholt worden ist. In einer Vorstellung des „Fidelio“ hatten wir die Ueberraschung, den vor Kurzem nach Darmstadt abgegangenen Hrn. Albert Jäger, wiederum als Florestan auftreten zu sehen. Er ist unter besseren Bedingungen als früher wiedergewonnen worden, während sein Stellvertreter Hr. Reinhold, dessen kleiner und schwächlicher Tenor allerdings keinen Ersatz bot, uns wieder verlassen hat. Mit Nächstem darf die Aufführung der Operette „Die Pagen von Versailles“ von Robert v. Hornstein erwartet werden.

Kleine Chronik.

Das dritte Gewandhaus-Konzert in Leipzig am 20. Oktober brachte: Suite (D-dur) von J. S. Bach; Konzert für das Pianoforte von Schumann; Ouvertüre zu „Euryanthe“ von Weber; Solostücke für das Pianoforte von Jaell, Kirnberger und Chopin; „Kolumbus“, Symphonie von J. J. Abert. — Das vierte fand am 27. statt und hatte folgendes Programm: Ouvertüren von Emil Naumann und Gade, Orchester-Suite von Lachner, Arien von Mendelssohn und Spohr.

Konzert-Saison-Eröffnungen. Die Abendunterhaltungen für Kammermusik im Leipziger Gewandhaus am 29. Oktober; die Museums-Konzerte in Frankfurt a. M. am 14. Oktober mit Arien von Händel und Rossini, Beethoven's G-dur-Konzert, Schubert's Symphonie und einer Ouvertüre von Weber; die Abonnements-Konzerte der Hofkapelle in Stutt-

gart am 1. November; eben dort stehen bevor: vier Quartett-Soiréen von Singer, vier für Vokal- und Instrumental-Musik von W. Speidel, vier gleiche von Dionys Pruckner. — In Karlsruhe werden Orchester-Konzerte der Hofkapelle stattfinden. — In Nürnberg brachte ein neugebildeter „Privat-Musik-Verein“ für Orchestermusik in einem ersten Konzerte: Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn, „Egmont“-Ouvertüre und zweite Symphonie von Beethoven. — In Hannover begannen die Kammermusik-Abende der HH. Joachim, Scholz, Gebrüder Eyert und Lindner. — In Hamburg gab Julius Stockhausen am 21. Oktober ein „Volkskonzert“ mit: „Euryanthe“-Ouvertüre von Weber, Arie von Händel, Klavier-Konzert von Schumann, Lieder von Beethoven und Schubert, C-moll-Symphonie von Beethoven. — In Düsseldorff wird der „Allgemeine Musik-Verein“ acht Abonnements-Konzerte unter Leitung des Direktors Tausch veranstalten. — In Darmstadt am 17. Oktober Konzert des Musikvereins mit Mangold's Oratorium „Israel in der Wüste“. — In Breslau am 18. Oktober erstes Abonnement-Konzert des Orchester-Vereins mit: Jubel-Ouvertüre von Weber, Arie aus Haydn's „Schöpfung“, Prometheus-Ouvertüre von Beethoven, dritte Symphonie in Es-dur von Schumann.

In Paris scheint Sardou der Reihe nach alle Theater mit seinen Stücken versorgen zu wollen. Vom Théâtre français, Gymnase, Déjazet, ist er jetzt in's Palais-Royal gekommen, wo sein letztes Stück „Les pommes du voisin“ einen vollständigen Erfolg errungen hat. Die gegen ihn erhobene Anklage des Plagiats hat er dadurch zu nichte gemacht, daß er gar nicht leugnet, sein Stück einer Novelle des verstorbenen Charles de Bernard „Une aventure de Magistrat“ entnommen zu haben, und sogar aus freiem Antriebe dem Verleger derselben ein Drittheil seiner Tantieme abgetreten hat. Die Grundidee des Stückes ist dieselbe wie im Nestroy'schen „Jux“: ein Mann, der sich etabliren soll und seine Jugend nicht genossen hat, daher wenigstens ein Mal, wie Nestroy sagt, „ein verflixter Kerl“ sein will. — Im Théâtre français hat die letzte Novität „Maître Guérin“ von Emil Augier nur einen succès d'estime errungen.

Scudo, der erste Pariser Musikkritiker, ist im Irrenhause zu Blois, wohin er vor einigen Monaten gebracht werden mußte, in seinem sechzigsten Jahre gestorben.

Lokales.

Am Allerseelentag kam Raupach's „Müller und sein Kind“ fünf Mal zur Aufführung. Im Burgtheater war die Besetzung, bis auf Hrn. Lewinsky, der den Todtengräber gab, dieselbe geblieben. Selbst Fr. Anschütz hatte ihre Witwe Brünnig, ihre einzige Rolle, auch diesmal noch beibehalten. Die Mitglieder des Theaters an der Wien und in der Josefstadt spielten das Stück zwei Mal: Nachmittags und Abends. Arme Leute!

Die Unfälle im Burgtheater waren diese Woche an der Tagesordnung. Während der Vorstellung des „Vaters der Debütantin“ fiel Hrn. Franz Kierschner eine eiserne Klammer auf den Kopf und Hr. Schöne mußte seine Rolle übernehmen; bei der Probe der „Memoiren des Teufels“ wurde Fr. Haizinger durch den Fall einer Seitenthür im Gesicht verletzt.

„Die Memoiren des Teufels“ scheinen durch die Ehrwürdigkeit ihres Alters gleich der „Deborah“ im Jahre des Fortschritts 1864 eine Paßkarte für's Burgtheater erhalten zu haben. Gestern hat die erste Aufführung stattgefunden.

Bauernfeld's neuestes Stück soll für den Konkordia-Verein von den Burgschauspielern auf einer Vorstadtbühne zum ersten Mal gegeben wurden. Der Dichter scheint den bei ersten Vorstellungen so schlüpferigen Boden des Burgtheaters zu scheuen und appellirt an die bekannte Mildthätigkeit eines Akademie-Publikums.

Shakespeare's Heinrich VI., welcher bei Gelegenheit der Schillerstiftungs-Verhandlung in Weimar aufgeführt wurde, veranlaßt Robert Heller in den „Hamburger-Nachrichten“ zu einer sehr günstigen Besprechung der Dingelstedt'schen Bearbeitung dieses Werkes. Der Umstand, daß Heller ein Freund Laube's, und daß unsere „Offizielle“ eine wohlwollende Notiz über diese Besprechung gebracht hat, läßt uns hoffen, daß vielleicht „Heinrich VI.“, obgleich die Bearbeitung von Dingelstedt ist, doch ein Plätzchen im Burgtheater finden könnte. Alt genug dürfte das Stück sein, und der Vorrath an bedeutenden Novitäten ist wohl auch kein so großer. Oder sollte der Hr. Intendant auch dagegen sein veto einlegen?

Im Carltheater wurde eine zweite Hofloge unter der früheren errichtet: die beiden Logen stehen durch eine eigene Treppe in Verbindung. Um den Ausfall für das Publikum zu decken, wurde rückwärts in jeder Reihe um eine Loge mehr errichtet.

Marie Weiler, die langjährige Gefährtin Nestroy's und in den Dreißiger- und Vierziger-Jahren als Lokalsängerin an der Wien und in der Leopoldstadt thätig, ist am 31. Oktober gestorben.

⁒ **Als zweites Konzert-Präludium** (des ersten ist bereits in voriger Nr. erwähnt) ist das Konzert des Violinspielers Berzon zu betrachten, welches am 31. Oktober Abends bei Ehrbar stattfand. Der Konzertgeber, Mitglied des Operntheater-Orchesters, ist ein ganz tüchtiger Spieler, entbehrt aber noch alles feineren Schliffes. Er spielte mit Hrn. Kremser, einem recht guten Pianisten, ein Liszt'sches Duo, dann Stücke von Spohr und Vieuxtemps. Hr. Förchtgott sang mit gewohnten Verständniß und guter Stimm-Disposition den „Erlkönig“ von Karl Löwe, Frl. Pruckner eine Arie aus der „Cenerentola“.

Die erste Laub'sche Quartett-Produktion, die eigentliche richtige Eröffnung der heurigen Konzertsaison, hat vorgestern Abends stattgefunden. Der Primarius war trefflich disponirt, das Ensemble sehr gut.

Briefkasten der Redaktion. 29. Oktober — 4. November. C. L. in Heidelberg, E. L. in Kopenhagen, F. und ∞ in Prag: Erhalten. — A. G. in Braunschweig und L. in Stuttgart: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 46. Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 12. November. 1864

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Erinnerungen

aus dem

Gebiete der Wiener Theater- und Musikkritik.

II. *)

Mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beginnt für Wien ein neues Leben, für die Wiener Kritik eine neue Epoche. Das öffentliche Leben schwankt zwischen Furcht und Hoffnung, zwischen Entnüchterung und Aufschwung, zwischen den Nachwirkungen der kaum verklungenen Freiheitsbegeisterung, dem unbehaglichen Gefühl der neuen gewaltsamen Unterdrückung und dem allmählichen Wiederaufleben aller Lebens- und Kulturinteressen. Die Politik war wieder in den Hintergrund getreten, zwar nicht was die Gedanken, doch was die thatsächlichen Bestrebungen anbelangt. Die alte patriarchalische Bevormundung war im neuen militärischen Gewande wieder auferstanden, und man fügte sich ihr, theils gezwungen, theils aus Erschlaffung und krankhafter Sehnsucht nach „Ruhe und Ordnung".

Doch aber waren alle Kräfte vor Kurzem wach gewesen und fühlten immer wieder den Drang sich zu bethätigen. Politisch konnten sie es nicht, so wandten sie sich industriellen Unternehmungen, der wissenschaftlichen Forschung, den lange bei Seite gestellten bildenden Künsten, und endlich auch wieder den allbekannten Opferaltären — der Musik und dem Theater — mit neuerwachter Freude zu, als gelte es hier von Grund aus Neues aufzubauen, die politisch verpönten Ideen und Grundsätze auf diesen Gebieten zur Geltung zu bringen.

Das Wiener Konzertleben datirt vom Anfang der fünfziger Jahre seine neueste Geschichte. Es ist an dieser Stelle und anderswo mehrfach geschildert worden, wie während der vierziger Jahre das Wiener Musikleben dahingesiecht hatte, und wie es sich nach dem Jahre 1850 kräftig und blühend entfaltete, wie unter neuen leitenden Persönlichkeiten die öffentlichen Konzerte einen unerwarteten Aufschwung nahmen, den Schätzen der altklassischen Musik und der Produktion der Gegenwart eine bis dahin nicht erlebte Aufmerksamkeit zugewendet wurde, wie nach dezennienlanger Unterbrechung wieder Quartett-Produktionen erstanden und Institute für gemischten Chor gegründet wurden, kurz, wie versucht wurde, alle diese Verhältnisse mit neuem, frischem Leben zu erfüllen.

Selbstverständlich konnte das nicht ohne Kampf durchgesetzt werden und war bei diesem Kampfe die musikalische Kritik zunächst betheiligt. Sie bemühte sich, theils bis dahin nicht gewürdigten Komponisten, wie Mendelssohn, Schumann, Wagner, eine Bahn zu brechen, theils prinzipiell für die Vorführung von Novitäten überhaupt, theils strebte sie der Bach'schen Musik, als der Grundlage echter musikalischer Bildung, Eingang zu verschaffen, theils endlich drang sie auf Verbesserung der musikalischen Zustände. Es mochten diesen Bestrebungen mitunter Einseitigkeit und Uebertreibungen mit Recht vorgeworfen werden, und sofern diese Kritik in den Feuilletons der Tagesblätter eingezwängt war, konnte sie sich — bei dem herrschenden Geschmack der Zeitungsleser — von einer gewissen frivolen Effekt-

*) Siehe Nr. 39, S. 609 d. J.

hascherei und von Gefälligkeits-Rücksichten verschiedener Art nicht frei erhalten. Im Ganzen betrachtet, war jedoch ihre Wirksamkeit eine höchst achtungswerthe, zumeist der Sache selbst zugewendete, und namentlich im Vergleich mit den Leistungen früherer Jahre auf diesem Gebiete, ein bedeutender Fortschritt unverkennbar, — ein Fortschritt, der sich sowohl im Charakter wie in der Fachkenntniß der musikalischen Kritiker offenbarte.

Auch auf theatralischem Gebiete hatte Wien seit den fünfziger Jahren eine veränderte Physiognomie bekommen. An die Burg war ein namhafter Dramaturg berufen, im Operntheater wurde verschiedentlich zum Besseren experimentirt, die alte Posse lag darnieder und an ihrer Stelle strebten neue Formen und Gattungen an's Licht. Welches Feld für eine befähigte und geschulte Theaterkritik!

Zu eben dieser Zeit wurde eine Reihe von politischen Tagesblättern theils neu gegründet, theils vom unfreiwilligen Tode wiedererweckt, in deren Feuilletons denn auch sofort eine kleine Phalanx junger Literaten mit mehr kecker als kundiger Hand die Zügel der theatralischen Berichterstattung ergriff.

Diese neuen Kräfte griffen Anfangs tüchtig ein. Sie hatten vor den noch lebenden Ueberresten der alten Wiener Kritik den Vortheil der Jugendfrische, den Eindruck einer gewissen burschikosen Ehrlichkeit und die allgemeine Bildung voraus; ihre Schattenseiten dadagegen waren Selbstüberschätzung und ästhetischer Dünkel bei offenbarer Unkenntniß des Bodens, auf dem, und des Faches, in dem sie wirkten.

Diese Herren waren gestern aus irgend einem Theile Deutschlands nach Wien gekommen, heute gingen sie in's Burgtheater und zwischen heut' und morgen schrieben sie ihr Referat. Das wäre doppelt mißlich überall, in Wien ist es doppelt vom Uebel. Wer irgend ein Theater beurtheilen will, muß es früher gründlich kennen lernen. Ausnahmsweise Befähigung mit angeborenem Scharfblick mag wohl gleich beim ersten Eintritt den Nagel auf den Kopf treffen, doch bedürfen selbst solche seltene Naturen wenigstens nachträglich einer Orientirung, wenn es auch nur wäre, um sich selbst die Ueberzeugung zu verschaffen, daß sie nicht geirrt. Die Regel ist aber jedenfalls für den Kritiker die: erst längere Zeit schauen und durch Anschauung lernen, dann urtheilen; erst so zu sagen selbst erleben, die Gegensätze in sich ausgleichen, dann praktisch eingreifen. Man muß aber nicht blos das betreffende Theater, man muß auch die Zustände überhaupt, man muß auch Land und Leute, Sitten und Gewohnheiten kennen, wenn man sich nützlich machen, und nicht blos mit seiner Gelehrsamkeit oder seinen Witzeleien flunkern will. Nun ist aber die Erwerbung dieser Kenntniß oder vielmehr das sich-Einleben in die Wiener Verhältnisse für den nichtösterreichischen Deutschen viel schwerer, als man denkt. Wäre Wien eine deutsche Stadt wie andere mehr und nur eine deutsche Stadt, so hätte es der nord- oder westdeutsche Einwanderer verhältnißmäßig leicht. Wien ist aber zugleich die Hauptstadt und der Centralpunkt einer polyglotten Monarchie, der Verkehrs- und Berührungsort vieler Stämme und Nationen, daher vielseitig mit nichtdeutschen Elementen versetzt, vielfach nichtdeutsche Zielpunkte verfolgend, in seinen Sitten wie in seinen Stimmungen oftmals nach Richtungen bewegt, die der reindeutsche Ankömmling nur allmählich verstehen und beurtheilen lernt und mit denen er, will er anders bei uns heimisch werden und sich nutzbar machen, als mit einem berechtigten Faktor rechnen muß. Es ist dies zum mindesten eine Anforderung, so naturgemäß und unabweisbar, wie die Monarchie selbst. Läßt man das polyglotte Oesterreich als eine politische Nothwendigkeit gelten, so muß man der österreichischen Hauptstadt die sich daraus ergebenden Pflichten und Rechte zugestehen: die Pflicht, auch den Anschauungen, Sitten und Gefühlen der nichtdeutschen Oesterreicher Rechnung zu tragen, das Recht — bei allem Respekt vor deutschem Wissen und deutscher Intelligenz — sich in keiner Weise vom exklusiven Deutschthum absorbiren zu lassen. Nur um diesen Preis — der den österreichischen Gesammtpatriotismus höher stellt als den spezifisch deutschen — kann Wien über Nationen fremder Zunge gebieten.

Wenn nun freilich die Mächtigen im Staate, die bestallten Lenker unseres politischen Lebens dieser einfachen Wahrheit und strengen Gerechtigkeitsforderung systematisch aus dem Wege gehen, wenn ferner in fast allen Zweigen der Wissenschaft das ausschließliche Deutschthum seinen missionärartigen Einfluß als für Oesterreich maßgebend erachtet, wie sollte man einigen jungen Literaten ihren nationalen Standpunkt übel nehmen? Wir meinen auch nur, daß ihnen dieser Standpunkt in der Ausübung ihres Berufes vielfach hinderlich war, fast so hinderlich, wie andererseits der ästhetische Dünkel, mit welchem sie auf die Bühne und ihre Forderungen, auf die Schauspieler und ihre

künstlerische Berechtigung herabsehen; denn der Kritiker — namentlich wenn er Journalist ist — hat doch nicht bloß ästhetische Prinzipien zu vertreten, sondern auch lebendige Interessen, nicht bloß Regeln, sondern auch Meinungen, nicht bloß das prinzipiell Richtige, sondern auch das nach Ort und Zeit Mögliche und Zweckmäßige. Er hat auch nicht bloß die dichterische Produktion, sondern auch die schauspielerische Reproduktion, die Theaterleitung und die betreffenden Zustände in den Kreis seiner ernsten Thätigkeit zu ziehen. Wie soll er aber die Schauspieler, die Leitung, die Zustände überhaupt beurtheilen können, wenn er nur literarische Kenntnisse dazu mitbringt, wie soll er der öffentlichen Meinung zum berechtigten und beredten Organe dienen, wenn er ein innerlich Fremder dasteht, inmitten einer Bevölkerung, deren geistiges Leben und deren Herzschlag er nicht kennt.

Das war es, was unserer jungen Tageskritik, trotzdem sie kühnlich und glücklich debütirt hatte, zum dauernden Erfolge mangelte, und es mangelte ihr noch überdies der ernste Wille, sich das Fehlende zu erwerben, ja der Ernst überhaupt und die Liebe zur Sache. Was sagt doch die Gustel von Blasewitz im Schlesinger'schen Lustspiel? Jede Beschäftigung will mit Liebe vollbracht werden; zu einem guten Eierkuchen gehört mehr als blos Mehl, Butter und Eier, — die Liebe zum Kochen gehört dazu. Die Nutzanwendung ist leicht. Nicht aus einer Feuilletonseite unserer Tageskritiken seit fünfzehn Jahren läßt sich's herausfühlen: der Mann ist auch mit seinem Gemüth bei der Sache, das Niederschreiben einer kritischen Wahrheit ist ihm ein Bedürfniß, das Loben eine Freude, das Tadeln eine Pflicht, das Begründen des Tadels eine ernste Aufgabe, die ganze Beschäftigung eine Neigungssache. Bei so Manchem merkt man sogar das gerade Gegentheil: wie lästig ihm seine Beschäftigung ist, wie gleichgiltig die Sache, um die sich's handelt, wie er es nur „abthun" will, wie ihm namentlich das Komödiantenthum zuwider ist u. d. m. Denkt man sich noch hinzu, wie wenig Sorgfalt die Redaktionen der hiesigen politischen Blätter ihren Feuilletons zuwenden, wie wenig Werth sie auf die Qualität ihrer Berichterstatter legen, wie wenig sie sich darum kümmern, ob dieser Theil ihres Geschäftes gewissenhaft betrieben wird, wie wenig Raum und Zeit sie dem Referenten oft gewähren, um Dies oder Jenes zu besprechen, wie sie ihn überdies zur Beobachtung von allerlei Rücksichten und Gefälligkeiten verurtheilen, so wird man sich nicht wundern können, daß es in unsern „großen" Blättern „unter dem Strich" oft bunt genug hergeht. Ist es doch überhaupt für die Tagespresse schwer, gute Kritik zu liefern, insofern die Anforderungen des Publikums, welches nach frischen Nachrichten und pikanten Feuilletons verlangt, sich nicht immer mit den Anforderungen der Kunst, welche Sammlung und Ernst beansprucht, in Einklang bringen läßt; wenigstens gehört ein bedeutendes Talent und Charakter dazu, diese zwitterhafte Situation zu beherrschen. Charakter und spezielles Talent sind aber selten, daher denn auch unsere jüngere Tageskritik nach kurzem Anlauf zum Besseren gar bald wieder in jene naheliegenden Fehler verfallen ist. Eine kurze Zeit hindurch beschäftigte sie sich angelegentlich mit dem Burgtheater, und schien zum Theil nach der Parole des neuernannten Dramaturgen vorzugehen. Sie kämpfte gegen alte Repertoirscharteken, gegen die „spanischen" Stücke, zu Gunsten Shakespeare's und enthüllte rücksichtslos die Schwächen der älteren Schauspieler, alles Lob für die zu poussirenden neuen Mitglieder aufsparend. In diesem kritischen Kampfe wurde viel Gewandtheit, einige ästhetische Bildung und jezuweilen ein Körnlein saftiger Grobheit entwickelt, Eigenschaften, welche zu den besten Erwartungen berechtigt hätten, wenn ein allmähliches sich-Einleben in hiesige Verhältnisse, ein bescheidenes Streben, den hiesigen Boden, die Eigenthümlichkeit des Burgtheaters kennen zu lernen, sich dazu gesellt hätte. Was aber diese Kritik auf der einen Seite gewonnen hatte, das verlor sie auf der andern. Durch allgemeine Bildung und persönliche Ehrenhaftigkeit, wie durch die Verbreitung der in so vielen Tausenden von Exemplaren gelesenen Tagesblätter, hätten einige dieser Herren segensreich wirken können, allein ihre Unkenntniß des Landes, der Stadt, der heimischen Kunstinteressen, der künstlerischen Vergangenheit Wiens, der gänzliche Mangel an Praxis in Theatersachen und dazu noch an Ernst und Liebe für die Sache, machte jedes förderliche Resultat zu nichte. Man erging sich im deutschthümelnden Aesthetisiren, in blendenden Schlagwörtern, in frivolen Witzeleien, sprach im Predigertone von der „sittlichen Aufgabe der Volksbühne", und vermochte doch selbst den Ernst der eigenen Aufgabe nicht zu erkennen.

Aus dieser Zeit stammen die kurzen Notizen am Tage nach den ersten Aufführungen, Notizen, welche in ihrer lückenhaften Arroganz oft die vereinten Be-

mühungen von Dichter, Schauspieler und Direktion in den Augen des Publikums herabsetzen. Diesen Notizen folgt dann ein Referat, das oft auch nichts ist, als eine lange Notiz, und in welchem von Allem die Rede ist, nur nicht von dem neuen Stück und seiner Aufführung. Die Schauspieler müssen froh sein, wenn sie mit einem gnädigen Kopfnicken „erwähnt“ werden, das Lob ist zuweilen dick aufgetragen, der Tadel meist kurz absprechend, so wenig motivirt als möglich, die technischen Anforderungen der modernen Bühne werden bespöttelt, die Wünsche des Publikums ignorirt, der gute Geschmack wenig berücksichtigt; aber alles das liest sich glatt und pikant, es ist mit Belesenheit geschrieben, mit liebenswürdiger Grobheit gewürzt, mit eigens zubereiteten Bonmots pointirt; beim Bierglase verfaßt, wird es am Theetisch vorgelesen und man erfreut sich dran, wie an einer pikanten Gerichtsverhandlung oder an einem salbungsvollen Leitartikel, — vom Theater weiß schließlich der Leser eben so wenig als zuvor.

Doch gibt es Anzeichen, daß auch diese Phase sich schon überlebt hat und eine heilsame Reaktion gegen die gedankenlose Feuilletonisterei sich vorbereitet. Die Sturm- und Drangperiode der neuen Wiener Tageskritik scheint vorüber, die besseren Kräfte sondern sich von den schlechteren, und diese letzteren verlieren den Muth, in der bisherigen Weise zu kritisiren. Schon wird das Notizeln seltener, und häufiger begegnet man einem tüchtigen Worte zu rechter Zeit gesprochen; es wird in den Tagesblättern nicht mehr so viel, dafür aber besser als vor zehn oder fünfzehn Jahren über Theater geschrieben. Auch die Redaktionen scheinen vorsichtiger in der Wahl der Leute, denen sie Referate anvertrauen, und wenn nicht die vielen neuauftauchenden Agentenblätter die Theaterkritik wieder einem andern, nur zu bekannten Extrem der Verderbniß in die Arme führen, läßt sich eine Klärung und Wandlung der einschlägigen Verhältnisse zum Besten aller Betheiligten wohl hoffen und erwarten.

Jede solche Besserung wird aber unseres Erachtens immer nur dadurch entstehen, daß man — statt gedankenlos die Phrase von der übermäßigen Begünstigung des Theaters nachzusprechen — lieber darauf sieht, daß „am rechten Ort, zu rechter Zeit, in der rechten Art“ darüber geschrieben werde, daß man dem kleinsten Zahn am großen Räderwerk die ihm gebührende Aufmerksamkeit schenke, weil nur auf diese Weise ein Jeder in seinem Kreise dazu beitragen kann, das Einzelne zu vervollkommnen und das große Ganze in Schwung zu erhalten.

Patti-Konzerte in Prag.

Carlotta Patti. — Vieuxtemps. — Jaell. — Steffens.

♂ — Unsere Konzertsaison wurde in glänzender Weise durch die von Hrn. Ullmann veranstalteten Konzerte eröffnet. — Wie bekannt ist Hr. Ullmann nicht etwa selbst Künstler, aber er spekulirt mit und in solchen; und gleichwie Signor Merelli das Theater, so hat mit glücklicher Intuition Hr. Ullmann den Konzertsaal als geeignetes Mittel erkannt, um einestheils das Publikum zu amüsiren, andererseits aber auch — sich selbst dabei nicht zu vergessen.

Als frischer Ankömmling aus Amerika versteht sich aber Hr. Ullmann auf die Reklame natürlich noch viel gründlicher als Hr. Merelli. — Schon vierzehn Tage vorher brachten demgemäß die Zeitungen über die nahenden Konzerte kleine Ankündigungsplänkeleien, dann einen unterschiedlich nüancirten Streit Hrn. Ullmann's mit unseren beiden Theaterdirektoren, sammt dazugehöriger, allseitig befriedigender Beilegung und schließlich in einer eigenen, einen halben Bogen langen Extra-Beilage der „Bohemia“ den „großen Anschlagzettel“ sammt fünf kritischen Zeitungs-Extrakten über den Hauptmatador der konzertirenden Gesellschaft, Frl. Carlotta Patti. Aber nicht genug an dem; noch am Tage des ersten Konzertes wußte Hr. Ullmann einen herrlichen Trumpf gegen das Publikum auszuspielen, indem er in den Zeitungen mit einer gewissen rührenden Herzlichkeit bat, man möge doch ja nicht versäumen, sich die Eintrittskarten noch rechtzeitig bei der dieselben verschleißenden Musikalienhandlung Schalek und Wetzler zu verschaffen, damit am Abend bei der Kassa kein gar zu großes Gedränge stattfinde! — Ist das nicht echt amerikanisch? Aber es half. Der besonnene Prager ist besorgt um seine gesunden Arme und Beine, und Jedermann beeilte sich demgemäß durch vormittägige Lösung der Eintrittskarte bei Schalek und Wetzler dem, laut Hrn. Ullmann Abends an der Kassa lauernden Tode eines qualvollen Zertretenwerdens zu entrinnen und rechtzeitig in den Saal sich zu quetschen, von welchem gesicherten Standpunkte aus dann das Gewimmel einiger jugendlichen Waghälse beobachtet werden konnte, die,

ungeachtet der ergangenen Aufforderung, ihre Eintrittskarten erst an der Kassa zu lösen die sträfliche Vermessenheit hatten.

Und hat Hr. Ullmann wirklich nöthig, so sehr in die Posaune der Reklame zu stoßen, wenn er Kräfte wie Henri Vieuxtemps, Alfred Jaell und Carlotta Patti vorführt? In England und Amerika vielleicht, weil dort erst die Zeitungen eindringlich dem P. T. Publikum sagen müssen: das ist Kunst; bei uns aber bildet sich jeder selbst sein Urtheil, und aufgedrungene Journalstimmen dienen nur dazu, Mißtrauen zu erregen und den Geist des Widerspruchs hervorzurufen. — Nicht wegen, sondern trotz der hier ganz und gar ungewöhnlichen Reklame des Impresario's habe ich Ihnen sonach heute von einem großen Erfolge der konzertirenden Gesellschaft zu berichten.

Natürlich war es Carlotta Patti, auf die sich zunächst die gespannteste Aufmerksamkeit, die größten Erwartungen konzentrirten. Man fand sich auch nicht getäuscht. Die Stimme des Frl. Carlotta Patti ist in der That eine ganz und gar ungewöhnliche Erscheinung, ein wahrhaftiges Phänomen. Die haarscharfe Sicherheit der Intonation, die unglaubliche Leichtigkeit und Biegsamkeit der Stimme im Passagenwerke, das unübertreffliche Staccato, die ganz exorbitante Technik im Bereiche der dreigestrichenen Octave, wo oft die fabelhafte Höhe des dreigestrichenen D oder E pianissimo intonirt, anschwellend getrillert und ligato in den nächst höheren Ton übergegangen wird — das Alles sind Vorzüge, die gewiß gerechtes Erstaunen hervorrufen und momentan Alle blenden müssen. Nach und nach erholt man sich aber und schließlich bleibt — Ihrem Referenten wenigstens — nur ein empfindlicher Mangel an Enthusiasmus übrig; denn die wahre Seele, der Schmelz, die tiefe Innerlichkeit, kurz jenes süße, unsagbare Etwas, das die menschliche Stimme so hoch über alle Instrumente stellt — fehlt. Keine Schminke künstlichen Passagenwerkes vermag diesen verloren gegangenen Pfirsichsammt natürlich-keuschen Wohllautes zu ersetzen. Verzehrende Leidenschaft oder ergreifende Glut innerer Erregung — das vollends sind Eigenschaften, die dem Gebiete ganz und gar ferne stehen, über welches Frl. Patti als Künstlerin zu herrschen vermag. In ihrem Genre aber — wie jede unparteiische Kritik anerkennen wird und muß — leistet Frl. Patti nicht leicht Erreichbares oder gar zu Uebertreffendes. Den schlagendsten Beweis hiefür lieferte der Vortrag eines, als Komposition zwar unbedeutenden, aber sonst äußerst pikanten französischen Lachkouplets, das Frl. Patti über stürmisches Verlangen in jedem Konzerte zugeben mußte. — Da Hr. Ullmann gewiß nicht unterlassen wird, auch der österreichischen Reichshauptstadt eine angemessene Konzertsteuer aufzulegen, so werden Sie selbst sich von der fascinirenden Wirkung der Vortragsweise dieses Kouplets und überhaupt davon überzeugen können, ob ich Frl. Carlotta Patti als Künstlerin zu hoch herausgestrichen oder einer gar zu strengen Kritik unterzogen habe.

Was ihr Programm anbelangt, so bewegte es sich in allen vier Konzerten fast ausschließlich auf dem Gebiete der leichten, dabei aber dem Ohre schmeichelnden italienischen Opernphrase. Bellini (Pollacca aus den „Puritanern", Schlußarie aus der „Sonnambula"), wechselte mit Verdi (Bolero aus der „Sicilianischen Vesper" und Arie aus der „Traviata") und Donizetti (Arie aus „Linda") ab. Von Meyerbeer wurde nur die Schatten-Arie der „Dinorah" ausgewählt. Zwischen diesen Nummern wurden kleine musikalische Kunststückchen Arditi's „L'Orlogio", Ascher's „La Danza", Eckert's „Echolied" und der speziell für Frl. Carlotta Patti arrangirte „Karneval von Venedig" eingeflochten. Ueber alle diese Piecen trug aber, wie schon erwähnt, das von Frl. Patti mit dankenswerther Bereitwilligkeit jedesmal zugegebene Lachkouplet den entscheidendsten Sieg davon.

Rücksichtlich der übrigen Mitglieder der konzertirenden Gesellschaft kann ich mich sehr kurz fassen. Henri Vieuxtemps braucht mein Lob nicht; er hat solches sackweise aus allen Ecken und Enden der Welt in der Vorrathskammer seiner Erinnerungen aufgespeichert. Auch Alfred Jaell ist Ihnen eine bereits bekannte Persönlichkeit. Diese beiden Künstler zusammen die Beethoven'sche „Kreutzer"- und G-dur-Sonate spielen zu hören war ein Genuß, bei welchem der Kritiker ganz auf sein Amt vergißt und vergessen muß. Der vierte, von Hrn. Ullmann als Solospieler in Pacht genommene Künstler ist der Cellist Hr. Steffens. Ungeachtet sorgfältigster Korrektheit und ausgeglichener Technik ist doch das unmittelbare Auftreten mit Virtuosen ersten Ranges wie Frl. Patti, Jaell und Vieuxtemps für ihn von Nachtheil, vollends da sein Ton zwar schön, aber keineswegs von bestrickender Größe ist und auch seine ganze Spielweise an einer gewissen Kälte der Empfindung kränkelt. Den ihm gezollten Beifall mußte sich sonach Hr. Steffens erst langsam und sauer durch seine oben angedeuteten Vorzüge verdienen.

Schließlich sei erwähnt, daß ungeachtet die vier Konzerte einen Reinertrag von circa 6000 fl. abwarfen,

Hr. Ullmann das Prager Publikum dennoch für „nicht kunstsinnig genug“ erklärt haben soll, was ich nicht umhin kann mit der Bemerkung zu konstatiren, daß demgemäß das P. T. Wiener Publikum gewärtig sein kann das Prädikat „kunstsinnig“ von Hrn. Ullmann etwas theuer erkaufen zu müssen.

„Idomeneus“ von Mozart
auf der Dresdener Hofbühne.

Von Alfred v. Wolzogen.

(Schluß.)

Als ein besonderes Glück war es zu betrachten, daß Kapellmeister Rietz die Oper leitete, denn der andere Dresdener Orchesterdirigent, Hr. Krebs, hat, wie uns scheint und wir wiederholt in Erfahrung gebracht, trotz seinen sonst verdienstlichen Leistungen als Kapellmeister, das Unglück, den echten Sinn für Mozart'sche Musik nicht zu besitzen und zu denjenigen zu gehören, welche auf die letztere als auf einen so ziemlich gründlich überwundenen Standpunkt herabblicken; sonst würde er namentlich für den „Don Juan“, dessen Leitung ihm seit vielen Jahren anvertraut ist, mehr gethan, wenigstens die mehrfachen, ganz willkürlichen Abweichungen der in Dresden gebrauchten Partitur von der jetzt doch jedermänniglich bekannten Mozart'schen Originalpartitur längst berichtigt haben, z. B. die große nachkomponirte Klavierarie nicht mehr im ersten Akte singen lassen, wohin sie unter keinen Umständen gehört, sondern vielmehr hinter dem Sextett, wo sie zu Bassi's Zeit in Dresden immer gesungen worden: er würde es endlich auch nicht für so irrelevant ansehen, ob die Oper der Opern mit gutem oder mit schlechtem deutschem Text gesungen wird. Ueberdies ist der Umstand, daß Hr. Krebs bei einer „Titus“-Aufführung Posaunen und, wenn uns die Errinnerung nicht völlig täuscht, auch eine Tuba hinzugesetzt und im elften Takte des Es-dur-Marsches (I, 4) die Melodie von einem cornet à piston hat blasen lassen, nicht geeignet, uns von seinem liebevollen Verständniß der Mozart'schen Tonschöpfungen einen hohen Begriff zu geben.

Ganz ohne verwunderliche Verstöße gegen Mozart's Vorschriften ging es nun zwar auch bei dem von Rietz dirigirten „Idomeneus“ nicht ab. Obwohl wir aus Jahn (II, 481, Note 53) genau wissen, daß Mozart am 29. November 1780 expreß an seinen Vater geschrieben: „Nun brauche ich wegen des Marsches im zweiten Akt, den man von der Ferne hört, (C-dur nach Elektra's zweiter Arie II, 13: „Idol mio se ritrorso“), solche Sordinen für die Trompeten und Hörner, die man hier nicht hat. Wollten Sie mir wohl mit nächstem Postwagen von jedem eines schicken, um sie hier nachmachen lassen zu können?“ — und obwohl diese gedämpften Trompeten und Hörner am Anfange des Marsches das allmähliche Herankommen der Marschirenden offenbar überaus effektvoll andeuten, so ließ Hr. Rietz dieselben doch durch offene ersetzen. Wir wollen ihm dies indessen immer noch nicht so hoch anrechnen, weil es sich hier nur um schwache Trompetentöne handelt; ganz unverantwortlich dagegen erschien es uns, daß er auch in dem G-moll-Chor des dritten Aktes (III, 20: „O voto tremendo“) die Trompeten offen ließ, da es an dieser Stelle nicht auf ein bloßes Piano, sondern auf den eigenthümlichen Klang der trombe con sordini abgesehen ist. Es liegt darin eine Art von Reminiscenz an die Klänge, welche man bei Exequien in der Kirche zu hören gewohnt ist; der feinste Sinn für materielle Klangwirkung ist hier, wie Jahn sich treffend ausdrückt (II, 479), als ein nur mitwirkendes Organ wahrhaft künstlerischer Produktion thätig: einer so meisterhaft durchdachten, feinfühligen Instrumentation gegenüber kann daher das subjektive Gefallen oder Mißfallen des Kapellmeisters an dem vom Komponisten gebrauchten Kunstmittel nicht maßgebend sein, — er muß die Trompeten dämpfen lassen, der Klang mag ihm persönlich behagen oder nicht. Im Uebrigen aber verdiente die orchestrale Leistung alles Lob und zeugte von einem sorgfältigen Einstudiren der schweren Oper, wofür dem bewährten Kapellmeister jeder Dank gebührt.

Auch der Chor, der hier eine so wichtige Rolle spielt, bewährte sich sehr wacker; der große Sturmchor am Schluße des zweiten Aktes ging vorzüglich. Je geringer die Chorleistungen jetzt selbst an den größten Hofbühnen meist zu sein pflegen, um so mehr verdient, wie schon oben bemerkt, die Rührigkeit und Sicherheit des Dresdener Chorpersonals hohe Anerkennung. Auch bei Gluck'schen Opern ist es uns immer recht erfreulich aufgefallen, wie warm und innerlich betheiligt dasselbe in die Handlung eingeht, auch pflegen die Gruppirungen in Dresden meist weit natürlicher auszufallen, als z. B. in Berlin; nur die italienische Oper in Covent-Garden zu London wäre hierin ein unübertroffenes Muster, seitdem die Mailänder Scala so arg herabgekommen ist. Nicht ganz

genügend wurden die kleinen Solopartien der zwei Kretenserinnen und zwei gefangenen Trojaner gesungen, wohingegen die Hauptrollen sich sämmtlich in sehr tüchtigen Händen befanden. Selbst Fr. Krebs-Michalesi, deren allzu unitalienische trockene Gesangsart uns nie recht hat behagen wollen, gab als Idamantes ihr Bestes. Vermag sie auch eine wirkliche poetische Gestalt in Ton und Geberde niemals zu schaffen, so muß doch die große Korrektheit und Sicherheit ihrer Leistung bereitwilligst anerkannt werden; auch im Spiel leistete sie Genügendes, und die freilich nicht mehr junge Stimme, deren tiefere Lage vorzugsweise abgenutzt ist, erklang doch noch durchaus zureichend voll, um den musikalischen Intentionen des Komponisten gerecht zu werden. — Leider läßt sich dies von Fr. Bürde-Ney, die noch unlängst die zweifelsohne schönste Sopranstimme Deutschland's besaß, jetzt nicht durchweg mehr behaupten. Wir fühlen uns ihr für ihre im höchsten Maße stylvolle Durchführung der Elektra sehr verpflichtet und glauben kaum, daß es in Deutschland dermalen eine zweite Sängerin geben wird, welche die letzte Arie mit der bis in's hohe c steigenden Koloratur („D'Oreste, d'Ajace hò in seno i tormenti!") mit größerer Bravour des kräftig-leidenschaftlichen und gut deklamirten Vortrags wiederzugeben im Stande wäre, und der stürmische Beifall, der diesem Stücke, wie auch der zweiten sanften Arie „Idol mio" (II, 13) folgte, war gewiß ein wohlverdienter; um so bedauerlicher aber fielen bei der ersten (I, 4: „Tutte nel cor vi sento") die fast ganz erloschenen Mitteltöne der Künstlerin auf; das wundervolle Musikstück liegt ihr jetzt so schlecht, daß sie gar keine Wirkung mehr damit zu erzielen im Stande ist. Was jedoch die dramatische Aktion betrifft, so haben wir Fr. Bürde-Ney kaum je besser gesehen, als an jenem Abend; obwohl der Hauptaccent ihrer künstlerischen Begabung nie hierauf geruht hat, so versteht sie es jetzt, manche stimmliche Lücke durch die wohldurchdachte Plastik ihres Spiels in anziehender Weise auszufüllen. Wer sie einmal ersetzen soll, ist schwer zu sagen; der Abgang der wenigen bedeutenden dramatischen Sängerinnen Deutschland's erscheint uns wahrhaft schreckenerregend: ist die deutsche Oper wirklich dazu bestimmt, sich in Lucca-Jubel aufzulösen, dann sieht es um die Zukunftsmusik Mozart's, Gluck's, Beethoven's und selbst Weber's traurig aus. — Auf das freudigste überrascht hat uns der anscheinend mit ewiger Jugend geschmückte Tichatschek als Idomeneus. Wir kennen diesen wunderbaren Sänger nun schon seit dem Jahre 1838 in seiner Dresdener Stellung und wüßten eigentlich nicht zu sagen, daß er 1864 im „Idomeneus" einen einzigen Ton von sich gegeben hätte, der ihm 26 Jahre zuvor etwa als minder schön angerechnet worden wäre. Die Partie liegt dem Sänger, zumal die Oper jetzt in der zu Mozart's Zeit üblichen tieferen Stimmung gegeben wird, ganz vorzüglich, und er durchströmte sie von einem Ende zum andern mit einer wahren Fülle von Wohlklang. Wie jammervoll erscheint nicht der deutsche Tenoristen-Nachwuchs mit seinen meist entsetzlichen Gaumen- und Nasen-Quetschtönen diesem Altmeister gegenüber, dessen Ton heute noch so fest vorn an den Zähnen steht, wie vor mehr als einem Vierteljahrhundert! Selbst der einzige allerdings nicht zu billigende Fehler der Tichatschek'schen Gesangsmethode, die eigenthümlich kauende Behandlung des Passagenvortrags, wenn mehrere Töne auf eine Sylbe fallen (hiernach löst sich z. B. die Stelle im Terzett II, 15: „Vanne, sarai felice", den vier Sechzehnteln der Cantilene entsprechend, bei Tichatschek in „Reise und le - be - be - be glücklich" auf), rührt ja auch nur von seinem Streben her, möglichst tonvoll zu vokalisiren. Im Recitativ-Vortrag, wo diese Verirrung nicht zur Anwendung kommen kann, steht er deshalb besonders unerreicht da, und wir sind der sichersten Ueberzeugung, daß namentlich das letzte lange Recitativ, mit dem Idomeneus vom Throne steigt: „Popoli! a voi l'ultima legge impone Idomeneo, qual Rè!" von keinem jetzt lebenden Sänger eindrucksvoller gesungen werden wird; Deklamation und Intonation wirkten hier in gleicher Vollendung zusammen. Wir wurden dabei lebhaft an Duprez, des Recitativs größten Meister, erinnert. Daß Tichatschek auch im Piano-Gesang noch immer eine wundervolle Stimmfrische verräth, stellt ihn als gewiegten Sänger doppelt hoch; im Terzett und Quartett hauchte er die Pianostellen seines Parts zwischen die zwei und drei Soprane nur hinein, und dennoch war das ganze erste Metall seiner Stimme in diesen kunstvoll gemäßigten Tönen deutlich ausgeprägt. Schließlich können wir es nicht unterlassen, dem Sänger noch besonders dafür zu danken, daß er sich selbst, deutsch singend, Idomeneus und nicht Idomeneo nannte, womit Frau Bürde-Ney, um das doppelte cis und h, welches wir für unwichtig halten, nicht einzubüßen, ihre Rolle emphatisch also begann: „So starbst du, Idomeneo!" — Einen außerordentlich wohlthuenden Eindruck machte Fr. Jauner-Krall als Ilia. Ihre Kunst hat sich, seit wir sie vor zwei Jahren zuletzt in Gluck's Aulidischer Iphigenia gehört, entschieden noch vervollkommnet; ihre Stimme, ein silberklarer hoher Sopran, ist pastoser,

reifer geworden, und Tonbildung wie Portament werden von der Künstlerin mit vollster Meisterschaft behandelt. Nur im großen Eingangs-Recitativ I, 1: „Quando avran fine omai l'aspre sventure mie?“ trat eine gewisse Unsicherheit hervor; die drei herrlichen Arien Ilia's, vor allen die zweite und dritte, brachte sie dagegen mit dem ganzen Zauber ihrer reichen, seelischen und stimmlichen Begabung zur schönsten Geltung, ohne sich die geringste Koketterie des Vortrags zu gestatten, wozu die lieblichen „Zeffiretti lusinghieri“ eine weniger gebildete Sängerin leicht verführen können. In so keuschen, anmuthsvollen Händen ist Mozart's Musik allezeit gut aufgehoben, und wir sind sicher, in der Ilia der Fr. Jauner-Krall eine würdige Nachfolgerin der Original-Ilia, der durch Gesang und Spiel gleich ausgezeichnet gewesenen Dorothea Wendling gesehen und gehört zu haben. Es wird aber, um in Mozart'schen Rollen den wahren Effekt hervorzubringen, zweierlei erfordert, was den meisten Sängerinnen der Jetztzeit abgeht: Race und Kunst; die Dresdener Sopranistin darf Beides als ihr schönes Erbtheil ansprechen. — Endlich gebührt noch hohes Lob Hrn. Mitterwurzer, der, obwohl ihm die Partie etwas hoch liegt, die erhabenen Recitative des Oberpriesters mit echter künstlerischer Weihe und Mäßigung, sowie mit einer Schönheit des Tons vortrug, die in dem meisterhaft intonirten Piano der hinreißenden Stelle: „Die Unschuld des Sohnes beweg' Euch zum Mitleid“ (III, 20) auf dem hohen es ihren Gipfelpunkt erreichte. Hr. Rudolph genügte als Arbaces; sein Part ist bis auf wenige Recitative zusammengestrichen, und das wohl mit Recht, weil uns die Vertrauten-Rollen der alten opera seria heute kaum mehr ein Interesse einflößen, ihre konventionellen Sekondarier-Arien die Handlung nur aufhalten, und „Idomeneus“ überdies an Arien schon reich genug ist.

Zum Schluß wenden wir uns noch einmal mit der Frage an alle deutschen Bühnenverwaltungen, ob sie es nicht für der Mühe werth halten möchten, Mozart's „Idomeneus“ ihrem oft zu magern Repertoir einzuverleiben? Will man sich gute Sänger erhalten und ein gutes Publikum gewinnen, das nicht mit nimmersatten Ansprüchen Kassen und Kehlen ruinirt, so halte man die unsterblichen Werke der klassischen Epoche unseres Theaters hoch in Ehren und lasse sich nicht mit der Modewaare genügen, die Niemanden bildet und veredelt, wohl aber das allgemeine Abwärtsrollen auf der schiefen Ebene des Ungeschmacks und des Unsinns befördert.

„Die schöne Müllerin“, von Schubert,

in der neuen revidirten Ausgabe.

Von Josef Gänsbacher.

(Schluß.)

„Am Feierabend“ (5) war der Verbesserer besonders thätig. Er verwandelte die schöne gemüthliche Wendung



in das viel trockenere:



Bei der einfach, sich von selbst recitirenden Stelle:



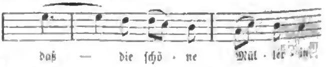
zieht er den Kothurn an, der hier gar schlecht paßt, hackt die Melodie in kleine Stücke und hängt noch die pompöse Ueberschrift: „Recitativ“ daran.



Bei den Worten: „Allen eine gute Nacht“, stellte sich wieder ein starkes Athembedürfniß ein, und er pfählte deshalb in den leise gleitenden Fluß der Melodie einige ganz ungehörige Achtel-Pausen ein. Dagegen bereicherte er diese Stelle bei der Wiederholung mit einer Verzierung, und konnte auch den Schluß nicht ungeschoren lassen, sondern mußte, die Melodie verändernd, einen Deklamationsfehler anbringen. Anstatt:



gefiel es ihm zu setzen:



Im „Neugierigen“ (6) muß jeder Sänger das angenehme Gefühl haben, als ob ihm ein Dorn aus der Sohle gezogen würde, nun er bei den Worten: „ob mich mein Herz belog“ die abscheuliche Verzierung (?) los wird, und sich das polternde: „das andere heißet: nein“ schlichter gibt, endlich die dem Müllerburschen schlecht stehende Frisur des Mordenten bei: „Die ganze Welt mir ein“ und „sag Bächlein: liebt sie mich“ abgenommen wird. Ziemlich indifferent ist es dagegen, ob am Schlusse gis oder e gesungen wird.

„Ungeduld“ erscheint nun in dem helleren Gewande des A-dur statt des dunkleren f, und wird gewiß von jedem Sänger, der die übrigen Müllerlieder in den vorgeschriebenen Tonarten singen kann, mit mehr Lust und Wirkung vorgetragen werden. Bemerkenswerth ist am Schluße bei: „ewig bleiben“, der Baß der Begleitung, wo nun endlich statt des schadhaften Dreiklanges (auf a) der Sextakkord (auf cis) zu lesen ist.

Angenehm begrüßen wir im „Morgengruß“ (8) gleich im ersten Takte des Gesanges den Abgang des ebenso unschönen als unsangbaren Vorschlages. „Des Müllers Blumen“ (9) und „Thränenregen“ (10) blieben verschont. Dagegen warf sich der kritisirende Rothstift mit erneuter Wuth auf „Mein“ (11), das er in wahrhaft vandalischer Weise dergestalt zugerichtet hat, daß eine solche dumm-boshafte Beschädigung fremden literarischen Eigenthums wohl unerhört sein dürfte. Schon im Eingange hängt er an die leicht schwebende, luftgedrängte Melodie vier ganz absurde Vorschlagklumpen. Die folgende Stelle hat er ganz umkomponirt. Man traut seinem Auge nicht, das nun statt der gewohnten steifen Melodie



die anmuthgeflügelte Weise findet:



ebenso erscheint die Abnahme des kehlenzermarternden Mordents



als eine wahre Wohlthat.

Der zweite Theil der Melodie wurde ebenso zerfetzt und möglichst unsangbar gemacht. Gleich darauf fällt der unersättliche Tigerzahn mit dem Komponisten zugleich den bisher verschonten Dichter an, dem er den Vers: „Die geliebte Müllerin ist mein“ erbarmungslos zerreißt, zur Unkenntlichkeit entstellt.

Wie schwärmerisch einfach wiederholt Schubert den Ausruf:



wie geckenhaft klingt dagegen



Des Vorhergehenden würdig ist auch die tiradenhafte, aus altem Operntrödel entlehnte Schlußentstellung des



in



eine Phrase, die gewiß schon manchem gebildeten Sänger das ganze Lied verleidet hat.

In „Pause“ (12) ist bei den Worten: „Durft' ich aushauchen“ eine Entstellung der Melodie und auch am Schluße eine Veränderung.

Auch das „grüne Lautenband“ (13) hat einige Flecken, jedoch von geringerer Bedeutung. — Der „Jäger“ (14) ging frei aus.

In dem Liede „Eifersucht und Stolz“ (15) ist der „Revision“ die Note a bei:



entgangen, welche in der ersten Auflage steht und für

die Deklamation nicht unwichtig scheint, und auch die Monotonie der Stelle unterbricht. — Bei den Stellen: „wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus“ ꝛc. und „Doch sag' ihr nicht“ wurde die Melodie sowohl verändert, als der Rhythmus durch Verlängerung des Zwischenspieles auseinandergezogen (wahrscheinlich des Athemholens wegen).

Sehr wichtig ist die totale Umgestaltung der Melodie gegen den Schluß bei der Stelle: „Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif' aus Rohr“, wodurch der ganze Ausdruck verloren ging. Zum gänzlichen Schluße hatte der Sänger offenbar sich mit zwei hohen Noten (die schon wegen der Analogie mit der früheren Stelle: „Kehr' um“ nothwendig sind, nicht weiter anstrengen wollen und statt des kurz angebundenen:



mit möglichster Plumpheit gesetzt:



Die „gute Farbe“ (16) kam unverfälscht weg; nicht so die „böse“ (17), aus welcher manche Vorschläge und der triviale Schluß ausgeschieden werden müssen. Die „trockenen Blumen“ (18) finden wir in dem weicheren E-moll statt in C, und manche Veränderungen bei den Stellen „als ob ihr wüßtet“ und „mir so weh“, in der ersten fällt der Vorhalt, in der zweiten die Triole. In dem Liede: „Der Müller und der Bach“ (19) dessen süße Melancholie im Eingangssatze ebenso oft Entzücken als die stellenweise Trivialität im zweiten Satze Tadel erweckte, finden wir das Unkraut der Verschnörkelung wieder gar sehr emporgewuchert und erkennen nun den Grund der mit Unrecht dem Komponisten zugeschriebenen Trivialität. Man nehme von dem Dur-Satze die Vorschläge und am Schluße von der berüchtigten Triole die erste Note weg, wie es in der ersten Auflage zu lesen ist, so gewinnt das Lied einen ganz anderen, edleren Charakter.

„Des Baches Wiegenlied“ (20) klingt in E-dur unvergleichlich schöner, als in dem matteren C. *)

Indem ich so dem Leser getreulich die Verschiedenheit der beiden Bilder gewiesen habe, wünsche ich ihm, daß er recht bald die neue — alte Ausgabe selbst zur Hand nehmen möge; ich bin überzeugt, daß er bei den unentstellten Klängen eben solche Herzensfreude empfinden wird, wie Schreiber dieser Zeilen, und daß er ebenso das Seinige dazu beitragen wird, die wahre Lehre von den „Müllerliedern“ zu verbreiten, auf daß ihr schöner Stern nicht länger von bösen Dünsten verdunkelt werde.

---

*) Auch aus neuester Zeit sind ähnliche, wenn auch nicht ganz so arge musikalische Waldfrevel zu rügen. Es wird nach gerade allgemein, von beliebten Liedern Ausgaben für eine tiefe und hohe Stimme zu machen, welche in der Tonart nicht unerheblich variiren, und wobei die für den Charakter des Stückes doch so wesentliche Originaltonart nicht angegeben wird. Der Sänger weiß daher in vielen Fällen gar nicht, welche Tonart der Komponist eigentlich im Sinne hatte. Es kommen Fälle vor, daß Lieder ohne weiteres um eine Quinte tiefer gedruckt werden! Eines schickt sich nicht für Alle, — muß denn jeder Sänger Alles singen? Nicht genug an dem, werden noch Stellen, welche nach solchen Transpositionen in's Bodenlose versinken würden, hinauf gesetzt, und andere beliebige Veränderungen vorgenommen. Hier folgt eine gewiß höchst merkwürdige Probe dieses Verfahrens: Schumann's Lieder op. 40 erschienen bei Lebzeiten des Komponisten bei Lose und Delbanco in Kopenhagen: „Märzveilchen“ (G-dur), „Muttertraum“ (D-moll), „Soldat“ (D-moll), „Spielmann“ (G-moll), „verrathene Liebe“ (G-dur). In neuerer Zeit gingen diese Lieder in das Eigenthum der Firma J. Schuberth u. Ko. in Leipzig über, und erschienen abgesondert für eine tiefe und hohe Stimme. In der letzteren Ausgabe kommen die Lieder in B-dur, Fis-moll, F-moll, A-moll, A-dur, Tonarten, in welchen sie, der hohen Lage wegen, Niemand angenehm und mit Wirkung singen wird. In der Ausgabe für eine tiefe Stimme blieben die Originaltonarten, allein es werden zur Vermeidung hoher Stellen die albernsten Abänderungen (nicht etwa bloß durch Hinzufügung von kleinen Noten, sondern ohne Angabe der Originallesart) gemacht. Im „Soldaten“ heißt es im Original:



Schuberth druckt:



im „Spielmann“ setzt er statt:



ganz einfach



Prager Theaterbericht.

Das Repertoir im Oktober. — „Lara" von Maillart.

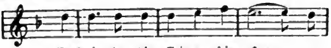
F. — Fassen wir die Summe des im Monat Oktober Geleisteten zusammen, so ergibt sich das unerfreuliche Resultat, daß er der sterilste in der ganzen bisherigen Theaterleitung Wirsing's war. Es erschienen fortwährend Reprisen auf dem Repertoir, die Oper, deren stete Kultivirung für die Prager Bühne eine Nothwendigkeit ist, war nur an neun Abenden vertreten, endlich hat die Ausfüllung der Lücken im Personal durchaus keine Fortschritte gemacht. Wenn nun die Zugkraft der Vorstellungen noch immer nicht die erwünschte Höhe erreicht hat, so ist dies vorzugsweise die Schuld des viel zu monotonen Repertoirs, und es ist sehr zu bedauern, daß die Lokalkritik mit so geringem Nachdrucke auf diesen Mangel hinweist. Die Kräfte, welche der Direktion im Schau- und Lustspiel zu Gebote stehen, ließen sich viel erfolgreicher benützen als zur Aufführung von veralteten oder schwächeren Stücken, wie „Minister und Seidenhändler", „Das bemooste Haupt", „Feen-Hände" u. s. w. Wir müssen entschieden im Interesse der Direktion, wie der Kunst auf die Vorführung von guten Reprisen und besonders auf Mannigfaltigkeit des Repertoirs dringen; es ist endlich Zeit, Shakespeare mehr zu berücksichtigen, der bisher nur an fünf Abenden vertreten war.

Uebrigens hat das Schauspiel ein ganz tüchtiges Personal, und damit läßt sich doch Vieles ausrichten; der Oper aber fehlen mehrere Fächer ganz, mehrere sind nicht gehörig vertreten, so z. B. die Fächer der Soubrette, des seriösen Baß, des Baß-Buffo, des lyrischen Tenors; der bisherige, freilich ungeeignete Vertreter des letztgenannten Faches, Hr. Prott, hat unsere Bühne verlassen. Gerne gestehen wir der Direktion ein redliches Streben zu, wir erkennen bereitwillig die Schwierigkeit gute Opernkräfte zu gewinnen, wir bedauern mit der Direktion lebhaft die Gleichgiltigkeit des Publikums gegenüber besseren Stücken, wie „Pietra", welches Drama schon bei der dritten Vorstellung schwach besucht war, sowie die Vorliebe für Lustspiel und Posse: allein die Bühnenleitung irrt oft auf ganz resultatlosen Bahnen umher und vergeudet ihre besten Kräfte da, wo es nicht am Platze ist, anstatt sie überall gleich zu vertheilen.

Ein Verdienst erwarb sich die Direktion durch die Aufführung der dreiaktigen romantischen Oper „Lara" von Aimé Maillart, welche am 26. Oktober mit günstigem Erfolge gegeben wurde. Die Prager Bühne ist nach der Opéra comique in Paris die erste, welche „Lara" aufführte; für Prag ließ die Direktion die Recitative und die Balletmusik komponiren, wie es heißt durch Hrn. Kapellmeister Genée. Das Textbuch, verfaßt von Eugen Cormon und Michel Carré, deutsch von Ernst Pasqué, nimmt die poetische Erzählung „Lara" von Byron zur Grundlage und benützt zugleich in ganz äußerlicher Weise den „Korsar" desselben Dichters. Der eigentliche Zauber der Byron'schen Dichtung liegt in dem geheimnißvollen Wesen Lara's, dessen Auftreten und Ende gleich räthselhaft geschildert wird; das Textbuch der Oper hat diesen Zauber zum Theile verwischt, indem es Lara's Abwesenheit dadurch erklärt, daß es ihn zum Seeräuber macht und schließlich wieder zu diesem seinem abenteuerlichen Stande zurückkehren läßt. Der Sklave Kaled wurde beibehalten, aber nach einem Motive des „Korsar" als die verkleidete Gulnare dargestellt, welche Lara einst das Leben gerettet. Endlich Graf Ezzelin, Lara's Feind, blieb in dem Charakter, den ihm Byron zugewiesen. Das Beiwerk der Verfasser besteht zuerst in der Rolle der Gräfin Camilla, welche auf Lara's Hand Anspruch macht, sich aber dann von ihm lossagt, in der Figur des Kastellans, der das Schloß in Abwesenheit des Herrn bewacht, endlich in einem Traume, welcher Lara seine Vergangenheit, seine Rettung durch Gulnare in's Gedächtniß ruft und eigentlich den ganzen Zusammenhang erklärt; dies ist ein geschickter Coup, der auch die Illusion nicht stört. Im Ganzen ist das Textbuch ein angemessenes Substrat für

---

und weiter statt:



Er strei - chet die Gei - ge sein Haar — er-



graut, Es schwin-gen die Sai - ten gel - lend und laut

um das zweite f zu vermeiden:



Es schwin - gen die Sai — ten

Etwas Unsinnigeres und Geschmackloseres wird man nicht leicht finden. Es gibt somit von den obigen Liedern dermalen, nachdem die Originalauflage vergriffen ist, gar keine richtige Ausgabe! — Mögen die Verleger doch künftig, wenn sie Transponirungen und Veränderungen machen wollen, dieselben von kundiger Hand ausführen lassen, die Veränderungen nur mit kleinen Noten und überall die Originaltonarten und Lesarten anführen.

den Komponisten, bietet bestimmt ausgesprochene Charaktere, eine situationsreiche Handlung und eine schwungvolle Sprache.

Die Komposition Maillart's macht vor Allem keinen einheitlichen Eindruck; sie verlegt sich auf Einzelheiten, während sie andere, nicht minder wichtige Momente vernachlässigt, wie denn beinahe der ganze zweite Akt dieser Inkonsequenz zum Opfer fiel. Dagegen sind freilich die vom Komponisten mit Vorliebe behandelten Stellen von entschiedener Wirkung, so namentlich das Lied Lambro's: „Mit allen Glocken läutet man", welches unter allen Nummern den meisten Beifall erhielt, Kaled's arabisches Lied, fast die ganze Partie Lara's. Wir haben es eben mit einem geschmackvollen Eklektiker zu thun, dessen vorzugsweise Begabung ihn auf das Komische hinweist, der besonders dem Effekte huldigt und diesem zu Liebe auch Tanzrhythmen nicht verschmäht. Es fehlt ihm hiebei keineswegs an originellen Melodien, welche sich bald dem Gehör einprägen, ja er vermag zuweilen einen größeren Anlauf zu nehmen, wie in dem Finale des dritten Aktes. Was die Charakteristik betrifft, so sind drei Figuren durchaus festgehalten, nämlich Lara, Kaled und der Kastellan Lambro; Lara bietet überall eine kräftige, lebensfrohe Heldengestalt, freilich im totalen Gegensatze zu der finsteren, menschenscheuen Byron'schen Figur; sein Gruß an das väterliche Schloß, sein Trinklied, sein stolzes Lied: „Wenn einst ein Lara zog zum Streite", seine Arie vor dem Bilde des Vaters, sein Abschied, Alles athmet edlen, ritterlichen Geist. In Kaled ist die Eifersucht, welche zum Durchbruche kommt, ebenso glühend geschildert, wie seine Liebe zu Lara; Lambro's Dienertreue und berauschende Freude bei Lara's Ankunft sind besonders charakteristisch gezeichnet. Im Allgemeinen bewies Maillart für Lied und Arie viel größere Tüchtigkeit, als für Ensemblesätze oder Chöre. Wir können, abgesehen von den Reminiscenzen, von dem zu häufigen Gebrauch der Tanzmelodie, von manchen schwächeren Stellen, die Oper als eine dankeswerthe Bereicherung unseres Repertoirs bezeichnen, indem sie uns mit einem der besseren Vertreter der französischen Schule bekannt machte, der besonders für die komische Oper ein schätzbares Talent bekundet; sie bietet überdies mehrere dankbare Partien und gewährt nach den vielen italienischen Melodien eine angenehme Erholung.

Die Aufführung war eine äußerst sorgfältige, die Wirkung vom zweiten Akte an eine durchaus gute, indem fast alle Nummern Beifall fanden und Lambro's Lied bei der zweiten Aufführung wiederholt werden mußte. Die Titelrolle hatte Hr. Bachmann inne und führte sie am ersten Abende in glänzender Disposition durch; er wurde allen Theilen der reich ausgestatteten Rolle, einer der schwierigsten Tenorpartien, gerecht, wußte alle Effektstellen möglichst zu heben und bekundete auch ein angemessenes Spiel. Auch Hr. Eilers (Lambro) war ganz am Platze, sang sein schönes Lied mit richtiger Nüancirung und bot auch, wie immer, eine wackere Darstellung. Lobend ist auch Frl. Beill (Kaled) zu erwähnen, welche diesmal eine Aufgabe, die nicht über ihre Befähigung ging, ganz befriedigend löste. Hr. Robinson (Ezzelin) gewann seiner wenig bedeutenden Partie die dankbarsten Momente ab; weniger gereichte Frl. v. Térey der Kamilla zum Vortheile, eine stärkere Stimme hätte die Koloratur-Arie ungleich mehr zur Geltung gebracht. Die Ausstattung ließ in der That nichts zu wünschen übrig; es war überall das geschmackvollste Arrangement, durchaus neue und reiche Kostüme und, besonders beim Traume, eine hübsche Gruppirung zu bemerken.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

27. Oktober — 9. November: „Ein Attaché" (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Hartmann statt „Hans Lange" eingeschoben). — „Nur Mutter" und „Der Vater der Debütantin". — „Deborah". — „König Ottokar's Glück und Ende". — „Lady Tartüffe". — „Hamlet". — „Der Müller und sein Kind". — — „Die Gustel von Blasewitz" und „Der verwunschene Prinz". — „Die Memoiren des Teufels", L. in 3 A. von Arago und Vermond, neu, und „Mein Sohn". — „Die Memoiren des Teufels" und „Ein Freundschaftsdienst". — „Graf Essex". — „Hans Lange". — „Die Memoiren des Teufels" und „Die erste Liebschaft". — „Wallensteins Lager" und „Die Piccolomini".

Die Novität der vorigen Woche können wir billiger Weise kurz besprechen. Ueber die „Memoiren des Teufels" sind nicht etwa seit einigen Jahren, sondern seit einem Viertel-Jahrhundert die Akten geschlossen. Es wäre fast komisch, wenn man der Theaterwelt auf einmal wieder mit der Versicherung kommen wollte, es sei dies wohl ein wirksames Stück, nur leide es an Unwahrscheinlichkeiten mannigfacher Art, es enthalte zwar dankbare Rollen, entbehre aber jeder feineren Charakteristik u. dgl. m. Uns dünkt, die Fehler der „Memoiren" sind ehrliche Fehler, sie springen aller Welt beim ersten

Anblick in die Augen, — was aber ihre „Wirksamkeit" betrifft, diese haben sie Jahrzehnte lang in Frankreich und in Deutschland glänzend bewährt. Hofbühnen und Winkelbuden haben das Stück gegeben, große Bühnenhelden, mittelmäßige Schauspieler jeden Kalibers und Koulissenreißer jeder Sorte haben sie zu ihren Zwecken ausgebeutet, und überall hat sich das Publikum dabei unterhalten. Wir gestehen, daß wir vor diesem ausdauernden Erfolge einen ziemlichen Respekt haben, weil wir absolut nicht daran glauben, daß man ohne Talent einen solchen Erfolg erringen kann. Darum wollen wir uns hüten die Direktion der Burg zu tadeln, daß sie mit der Einführung des allbeliebten Stückes auch in diesen „Hallen" dem Publikum und ... Hrn. Sonnenthal eine Freude bereitet hat.

Hr. Sonnenthal ist eben selbstverständlich der Held des Abends. Er spielt die Rolle brillant, allen Erinnerungen an den blonden Emil zum Trotz, und zwar nicht nur an den Emil, der vor sechs Jahren im Carltheater spielte, sondern an den wirklich noch blühenden, da er vor zwanzig Jahren an der Wien unter Carl's Direktion gastirte.

Zunächst ist Hr. Lewinsky zu nennen, der den Jean Gautier zwar mit merklicher Zurückhaltung, doch mit schönem Ausdruck gab.

Minder befriedigend war ein Theil der übrigen Besetzung. Namentlich hat es uns gewundert, daß Hr. Meixner aus dem Chevalier de la Rapinière einen so gemeinen Patron gemacht hat. Wir erinnern uns, daß selbst Vorstadt- und Provinz-Schauspieler, desgleichen französische Darsteller zweiten Ranges ihn stets als prätensiösen Feinschmecker von schlechtem Herzen und guten Manieren gespielt haben. — Auch aus der Liebhaberin läßt sich in der Maskenscene erfahrungsmäßig mehr machen, als Frl. Mathes damit zuwege brachte. Am passendsten war Lormias durch Hrn. Franz und das Ehepaar de Crécy durch Hrn. Wilke und Fr. v. Greiner vertreten. Hr. Schöne als Valentin, Fr. Koberwein als Baronin von Rouquerolle und Frl. Kratz, welche die Wirthin an Fr. Haizinger's Stelle plötzlich übernommen hatte, genügten. Das Ensemble war lebendig genug.

An den „Schiller-Abenden" kam die „Wallenstein-Trilogie" in der bekannten Besetzung zur Darstellung.

Carltheater.

Am 5. November zum ersten Mal: „Ich", L. in 3 A. von Martin und Labiche, deutsch von P. Henrion. Hierauf zum ersten Mal: „Fitzliputzli" oder „Die Teufelchen der Ehe", komische Zauberoperette in 1 A. n. d. Französischen, Musik v. G. v. Zaytz, Dekoration von Burghardt.

7. — Zwei Pariser Korrespondenten der „Recensionen" haben über „Moi" berichtet; der Eine hat das Stück für etwas wie eine langweilige Null erklärt, der Andere findet es geistreich und wirksam. Wir möchten am liebsten zwischen Beiden die Mitte halten; sollte uns dieses indessen nicht recht gelingen, so würden wir uns weit eher der zweiten Ansicht zuwenden. Die Schilderung des in mehreren Nüancen hervortretenden Ich-Kultus ist jedenfalls für den Lustspieldichter eine dankenswerthe Aufgabe. Auch haben es die HH. Verfasser nicht bei der bloßen Intention bewenden lassen, sie haben vielmehr in der Charakter-Anlage der beiden Haupt-Egoisten ihr Talent nicht ohne Glück bewährt; denn der Gegensatz des Egoisten, der es weder sich noch Andern zugestehen will, daß er einer ist, gegen den, der gar kein Hehl daraus macht, ist ganz geschickt hervorgehoben. Leider sind die übrigen Personen nicht mit gleicher Sorgfalt behandelt; sie treten nicht individuell genug heraus. Auch ermattet die Intrigue, noch bevor sie faktisch zu Ende geht, und die vorkommenden drastischen Momente sind zu dünn gesäet, so daß mitunter das Interesse des Zuschauers erkaltet. Demungeachtet läßt sich das Stück nicht unbedingt zurückweisen, was auch bei der zweiten Vorstellung (der wir beiwohnten) keineswegs der Fall war. Seitdem ist das Stück freilich nach wenig Wiederholungen vom Repertoir verschwunden.

Gespielt wurde gut, mit Ausnahme des zweiten Liebhabers, für den ein baldiger Ersatz durch einen Fähigeren unbedingt nothwendig ist. — Die HH. Ascher und Knaack hatten die Hauptrollen inne. Hätte auch der Eine die relative Gemüthlichkeit seiner Selbstsucht, der Andere den aufrichtig brüsken Anstrich der seinen deutlicher markiren können, so waren doch beide als die tüchtigen Künstler, die man in ihnen schätzt, am Platze und verdienten namentlich wegen ihrer Mäßigung das vollste Lob. Neben ihnen waren die Damen Singer und Müller, die HH. Formes, Braunmüller, Fischer und Küstner trefflich bemüht, ihren wenig charakteristischen Rollen einen Inhalt zu geben.

Das Singspiel „Fitzliputzli" hat lebhaft angesprochen. Diesen Erfolg verdankt die kleine Novität vor Allem der Hauptdarstellerin Fr. Grobecker, dann ein paar netten

Musikstücken, am wenigsten dem Text. Dieser sieht aus, als ob ihm aller Zusammenhang abgeschnitten worden wäre, womit ihm freilich möglicher Weise ein wesentlicher Dienst erwiesen wurde. Die Musik des Hrn. v. Zayz ist namentlich im Kouplet des angeblichen Gärtners und im Zankduett des englischen Paares melodiös und wirksam. Fr. Grobecker aber verdient die Palme: ihr Teufelchen ist äußerst lebendig (wenngleich ohne Grazie), ihre Lady sehr gelungen, ihr Gärtner aber unübertrefflich drastisch. Neben ihr sind Hr. Knaack und Frl. Marek gut beschäftigt, ersterer als Engländer köstlich.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Erstes Konzert des ersten Cyklus am 6. November.

⁒. — Die Konzertsaison, von Hrn. Laub und Genossen in freundlichster, anregendster Weise eröffnet, wurde einige Tage später (6. November) von Hrn. Dessoff und seinen Philharmonikern entsprechend weitergeführt. War auch die Stimmung des Publikums während der ersten Hälfte des Konzerts eine merklich kühle, so konnte man nichtsdestoweniger annehmen, daß die Mehrzahl der musikbedürftigen Hörer mit Befriedigung wieder zum längstgewohnten Genusse in diesen Räumen zusammentreffe, ein Gefühl, welches die C-moll-Symphonie und deren treffliche Vorführung auch thatsächlich zum wärmsten Ausdruck brachte.

An der anfänglich beobachteten reservirten Haltung des Publikums mochten wohl die zwei Eingangsnummern nicht ganz unschuldig sein. Mendelssohn's Ouvertüre zu „Athalia" ist ein pompöses, aber kaltes, theilweise effektvolles, aber durchgängig reizloses Tonstück, und des großen Johann Sebastian Suite (in D) gehört entschieden nicht zu denjenigen Werken, die den inneren Menschen fesseln, rühren, erheben. Diese „Ouverture", „Air", „Gavotte", „Bourrée" und „Gigue" können sämmtlich in ziemlich gleichem, nur zu gleichartigem Grade die Aufmerksamkeit, nimmer jedoch die Theilnahme des Hörers erwecken. Mit stiller Befriedigung verfolgt der Musikkundige die einfach klare, durchsichtige Technik, die Verschlingungen der Figuration; doch ist weder der Gedankeninhalt an sich schön, groß oder anmuthig genug, noch die Durchführung von so frappanter Eigenthümlichkeit, daß wir uns mit diesem Werke als einem noch durchwegs lebendigen in Rapport setzen könnten; denn der Werth einer hübschen Antiquität soll ihm deswegen nicht bestritten werden, eine solche kann aber heutzutage nicht verlangen, daß wir uns für sie erhitzen sollen.

In einer ganz anderen Lage befinden wir uns Schumann gegenüber, dessen Ouvertüre zur „Braut von Messina" uns als dritte Nummer, und zwar als Novität vorgeführt wurde. Hatten wir uns bei Bach über den Mangel an Mannigfaltigkeit, über Physiognomielosigkeit und Formelwesen zu beklagen, so läßt uns wieder Schumann vor krampfhafter Bewegung, nervöser Unruhe und überhastigem Abspringen von einem Motiv zum andern nicht zu uns selbst kommen. Auch er vermag uns schließlich nicht zu befriedigen, nicht zu erheben, weil es ihm nicht gegönnt war, sich selbst zu überwinden, der eigenen, vorwärtsdrängenden Gefühle Herr zu werden, sie künstlerisch zu einer schönen Einheit auszugestalten: ein Bild der Neuzeit in ihren Extremen, wie jene Bach'sche Suite, ein Bild der Vorzeit in ihrer Einseitigkeit. — Doch enthält die Schumann'sche Ouvertüre bei alledem Einzelnheiten (wie z. B. der wiederholte klagende Eintritt der Klarinette mit dem Bruchstücke einer Melodie) welche das Interesse wach erhalten und eine nähere genauere Bekanntschaft mit dem Werke, als die einmalige Vorführung darbieten kann, wünschen lassen. Dieser Meinung schien auch das Publikum, da es sich zu dem Schumann'schen Werke lebhafter zustimmend verhielt, als gegenüber den beiden vorhergehenden.

Den bedeutendsten Eindruck brachte indessen, wie gesagt, und wie auch ganz natürlich war, die C-moll-Symphonie hervor, diejenige in der großen Neunzahl, die wir recht eigentlich, trotz dem offiziellen Namen der „Dritten", die „Eroika" nennen möchten, diejenige, die uns nach der „Neunten" als die gewaltigste und vor der „Neunten" als die zugleich einheitlich-formvollendetste gilt.

Die Orchester-Ausführung stieg diesmal im Werthe mit den vorgetragenen Werken. Mendelssohn wurde korrekt und kräftig, Schumann ausdrucksvoll gespielt; bei Bach wollte es uns bedünken, als könnten feinere Schattirungen angebracht werden, Beethoven dagegen wurde im Ganzen würdig vorgetragen. Die Tempi waren maßvoller genommen, als wir es in Wien schon erlebt haben, und das Zusammenspiel genügte allen Anforderungen.

Wie gewöhnlich bezogen die Orchestermitglieder den Beifall, der doch zum größeren Theile Beethoven galt, auf sich und erhoben sich von ihren Plätzen, eine Eitelkeit, die sich als Tradition festzusetzen beginnt.

Korrespondenz-Nachrichten.

K. P. **Innsbruck.** (Das Theaterpersonal). Die treuen Schwalben hatten heuer ihren sommerlichen Schlupfwinkeln noch nicht Ade gesagt, da kamen mit dem qualmenden Dampfrosse schon wieder andere Zugvögel, — wenn auch kaum über's Meer geflogen, — um sich einen langen Winter in dem Musentempel der Stadt am Inn einzunisten. Als Zunftabzeichen führt das lustige Völklein eine Fahne, deren Vorderseite die Musen hold umschlingen und deren Rückseite eine Schaar Bacchantinnen in wildem Reigen zeigt, — so im Handumdrehen den tiefen Ernst der Kunst mit des Lebens Vollgenuß vermählend. Schade nur, daß die Stimme der ersteren von dem Taumel der letzteren meist vollends übertäubt wird. Ob das geistig-soziale Ferment, das diese lustige Schaar in den Schooß der weihrauchduftenden gottseligen Stadt gebracht, seinen Gährungsprozeß vollenden, ob die Bewegung zum Fluße oder wieder in's Stocken kommen wird, das hängt von den zündenden oder lähmenden Wirkungen der Bühnenleistungen ab. Bis jetzt waren diese nicht sehr ermuthigend. Ist es die Mittelmäßigkeit unserer ersten männlichen Bühnenkräfte, ist es die Befürchtung, daß Hr. Direktor Sallmayr mehrere der besseren Mitglieder nach Bozen transferiren wird, wo er ebenfalls das Stadttheater übernommen hat, oder ist es die ausschließende Schwärmerei für die Erbauungsreden der Söhne Loyolas, welche das Logen-Abonnement und speziell die Betheiligung der sogenannten besseren Klasse so sehr verzögert — wir wagen es nicht zu entscheiden. Jedenfalls hat Eines wie das Andere sein gutes Theil daran. Was uns fehlt, sind also vor Allem zwei tüchtige Schauspieler; der eine für erste Heldenpartien, der andere für zweite Partien und vorzüglich im Konversations-Stücke verwendbar. Wenn Hr. Direktor Sallmayr diese beiden, sehr empfindlichen Lücken ausfüllt und unsere besten Mitglieder nicht etwa durch den Abzugskanal nach Bozen escamotirt, dann ist nach menschlicher Berechnung denn doch ein besserer Besuch des Theaters zu erwarten. Aber mit Leistungen eines Hrn. Mathes als Graf Essex und Marquis Posa darf er nimmermehr hoffen, die Innsbrucker für's Theater zu begeistern. Der Essex des Hrn. Mathes war ein lauwarmer Gatte und ein sorgloser Phlegmatiker, den nur die Ohrfeige der Königin aus seiner Gemüthsruhe stören und zum Polterer machen konnte. Nichts vom Stolze des Briten, vom Feuer und Uebermuthe des Helden, von dem nach dem Höchsten strebenden Ehrgeize des durch die Liebe der Königin in Sicherheit gewiegten Grafen. Was soll man erst von einem Posa sagen, der in weinerlich zerknirschtem Tone vor König Philipp für Menschenrecht, Menschenwürde — für Freiheit plaidirt? Der Don Carlos des Hrn. Bretsch war eine brave Jugendleistung, durch deren Mängel mancher Funke von Talent hindurchblitzte. Im Konversations-Stücke ist dieser junge Mann zu einseitig, bald zu derbe, bald zu matt. Dasselbe gilt von Hrn. Wolf, der nur in den Rollen eines Gecken oder abgefeimten Roués aus seiner Steifheit heraustritt. Für alte Schlemmer, Spitzbuben und intrigante Partien ist der Regisseur Hr. Stefan — ein sehr gewandter Schauspieler.— Ein sehr verwendbares Bühnenmitglied ist Hr. Taubar, der allen Rollen, namentlich im Lustspiele und in der Posse, charakteristische und originelle Typen zu geben versteht. Die HH. Berger, Rechl, Moser und Glück können kleine Partien immerhin ausfüllen. In der Wiener Posse ganz an seinem Platze, auch in Operetten sehr verwendbar, ist Hr. Steinl, ein geborner Komiker. Witzig und treffend, wenn auch nicht immer fein und dezent, ist er mit seinem köstlichen Humor und unvergleichlichen Masken die Seele der Posse. Dennoch sind die Herren im Ganzen den Damen nicht ebenbürtig. Frl. Kwiatkowska, für erste Heldenpartien engagirt, ist eine sehr brave, talentvolle Schauspielerin. Jede ihrer Partien erfaßt sie mit allem Ernste und durchdringt sie mit richtigem Blicke. Wenn sie in der Darstellung dramatischer Effekte manchmal den Gipfel nicht erreicht, wozu auch ihrem Organe die Kraft und Ausdauer gebricht, so wollen wir doch gerne ihre verständnißvollen, sorgfältig ausgemeißelten Zeichnungen, denen nur zuweilen ein kühner Zug, ein höherer Aufschwung gebricht, vollen Beifall zollen. Von ganz entschiedener Begabung für das dramatische Fach ist Frl. Schneider. Ihre Prinzessin Eboli war eine geistvolle und fein durchgeführte Leistung. Auch als Gräfin Zamorska in der „Straßentänzerin von Paris" spielte sie mit scharfer Charakteristik und Leidenschaft. Fr. Hartmann ist immer an ihrem Platze. — Ohne Sänger kann die Operette nicht bestehen, und die HH. Rosenberg und Bruckmeier werden bescheiden genug sein, auf diesen Titel zu verzichten. Die Damen Neusill, Kruspel (ein sehr fähiges Teufelchen mit viel Raçe) und Pollandt, wovon die erstere auch als Lokalsängerin genügt, können bescheidenen Anforderungen immerhin entsprechen, allein den erstbemerkten Uebelstand können weder diese, noch das anstrengende Wirken des Kapellmeisters Hrn. Kohm paralysiren.

O. P. **Leipzig.** (Konzert des Posaunenvirtuosen Moritz Rabich). Spohr, Gounod, Berlioz und andere tüchtige Musikkenner haben Hrn. Moritz Rabich als den bedeutendsten Posaunisten der neuesten Zeit hingestellt. In der That fanden wir auch der Hauptsache nach im genannten Konzert das von jenen Männern der Virtuosität des Hrn. Rabich gespendete Lob vollkommen bestätigt. Namentlich dürfte im Piano ein anderer Virtuose auf diesem Instrumente kaum Bedeutenderes leisten. In dieser Hinsicht glänzte der Konzertgeber hauptsächlich bei dem Vortrage des für die Posaune arrangirten Mendelssohn'schen Liedes: „Auf Flügeln des Gesanges" (!), obgleich ihm auch das von F. David komponirte Concertino für Posaune und ein Souvenir de Bellini reichen Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft eintrugen. In sehr anerkennenswerther Weise wurde Hr. Rabich von Hrn. Direktor Langer mit einem Theile des Paulinervereins unterstützt, indem einige Männerchöre von Mendelssohn und Dürrner zu Gehör kamen. Außerdem sang der junge talentvolle Baritonist Hr. Rudolph Grebe eine Arie aus „Hans Heiling" und Lieder von Lachner und Schumann, durch deren Wiedergabe der junge, hübsche Mann tüchtige Fortschritte in seinen der Bühne zugewandten Gesangsstudien bekundete. Die Pianofortebegleitung führte Hr. Wilhelm Leipholz, von dessen Talent zum Klaviervirtuosen wir sehr Tüchtiges erwarten, in wackerer Weise durch.

Kleine Chronik.

Zu den „Patti-Konzerten" in Breslau hat Hr. Ullmann für den deklamatorischen Theil Fr. Riemann-Seebach „eigens" engagirt (virtuose Seelen finden sich!) und, laut Programm, „ebenso Frl. Marie Wieck für das berühmte Schumann'sche Klavier-Duett (für zwei Klaviere) mit Hrn. Jaell!"

Zu Küstner's Begräbniß am 29. Oktober Nachmittags waren von Berlin der Kanzlei-Rath Heuser und der Hofschauspieler Karlowa und von München der Intendanz-Rath Schmitt als Deputirte erschienen. Dem Sarge folgten als Palmenträger die HH. Regisseur Hock und Auburtin, zwischen denen als ältestes Mitglied der Leipziger Bühne Hr. Saalbach auf einem weißseidenen Kissen die Orden des Verewigten trug. Der größte Theil des Leipziger Theaterpersonals, Direktor Witte an der Spitze, folgte dem Sarge. Am Grabe wurden von Pastor Dr. Wille und einem Mitgliede der Freimaurerloge Reden gehalten.

Dawison findet in Amsterdam beispiellosen Beifall, beim Publikum, wie bei der Kritik. Das „Amsterdam'sche Handelsblad" nennt ihn den „Rembrandt der Schauspielkunst". — Ihm zu Liebe ist die Aufführung des „Kaufmann's von Venedig" gestattet worden, welche bis jetzt den zahlreichen dort lebenden Juden zu Gefallen verboten war. Ein Gleiches hoffte man von dem ebenfalls verpönten „Uriel Acosta". Der Andrang ist stürmisch, geräumtes Orchester an der Tagesordnung.

Nachdem die deutsche Opern-Unternehmung, die in Brüssel ihr Glück versucht hatte, verunglückt ist, versucht Frl. Lichtmay ihr Glück als „französische" Sängerin in deutscher Sprache am Théâtre de la Monnaie.

Original-englische Opern-Unternehmungen sind jetzt in den beiden großen Opernhäusern in London etablirt. In Her Majesty's Théâtre eröffnet Mr. Harrison am 8. d. M. mit Gounod's „Faust", dem zunächst die „Traviata" folgen soll. In Covent-Garden dagegen ist die Eröffnungsoper Macfarren's „Helvellyn", Text nach Mosenthal's „Sonnwendhof"; die nächste Oper ist Auber's „Masaniello".

Emil Augier's neuestes Stück „Maître Guérin" wird von der Kritik zwar sehr gelobt, aber mit so vielem wenn und aber, daß deutlich daraus auf den Kältegrad der Aufnahme zu schließen ist. Es wird sowohl der Handlung als den Charakteren Mangel an Originalität vorgehalten und auch der Dialog jenem des „Efrontés" und des „Fils de Giboyer" nicht an die Seite gestellt. Die Titelrolle wurde als ein „Montjoye à l'eau de roses" bezeichnet, dessen Darstellung durch Got jedoch allgemein als meisterhaft anerkannt wurde.

Eine Geschichte des Drama's. Der Kritiker und Verfasser einiger dramatischen Versuche J. B. Klein stellt eine vollständige „Geschichte des Drama's" in Aussicht, welche auf mehrere Bände berechnet ist. Der eben erschienene erste behandelt das Drama der Griechen und Römer.

Im fünften Gewandhaus-Konzert am 3. November bildete, mit Rücksicht auf Mendelssohn's Sterbetag (4. November, die Musik zu „Athalia" das Hauptstück. Vorher gab man: Chor und Choral von J. S. Bach (aus einer Kantate), und Mozart's G-moll-Symphonie. Die Leipziger Singakademie brachte am 6. November Händel's „Judas Makkabäus" zur Aufführung

Lokales.

Frl. Desirée Artôt eröffnete vorgestern ihr Gastspiel im Operntheater mit der Angela in Auber's neueinstudirter komischen Oper „Der schwarze Domino". Wir bringen in nächster Nr. ein ausführliches Referat über diese Vorstellung, welche mannigfache Licht- und Schattenseiten aufzuweisen hatte.

Unsere Operndirektion läßt unverdrossen nicht nur die abgebrauchten Opern, sondern auch die abgebrauchten Vertheidigungsmittel wiederholen: Klagen über die schwere Noth der Zeit und Insinuationen gegen den guten Willen und die Leistungsfähigkeit ihres eigenen Personals. Siehe z. B. in der Leipziger „Theater-Chronik": „Auch ein ernstes Wort über die Direktion des Hofoperntheaters", sowie zahlreiche Notizen in der „Wiener Abendpost". Die Klagen mag man noch gelten lassen, sie sind das Privilegium aller Theaterleitungen, seitdem es Theater gibt. Wahrhaft empörend aber ist das System der Insinuationen, mittelst dessen man Publikum und Kritik gegen die Sänger aufhetzt, um die eigene Unfähigkeit zu maskiren.

Das Neueste, was im Operntheater — versprochen wird, ist jetzt die Wiederaufnahme von Spontini's „Vestalin" mit den Damen Dustmann, Bettelheim, und den HH. Ferenczy, Beck und Schmid. Wenn diese Reprise so eifrig und in so praktischer Weise betrieben wird, wie es mit der „Iphigenia" der Fall ist, die kaum noch in dieser Saison an's Lampenlicht kommen dürfte, so kann man mit einiger Bestimmtheit das Erscheinen der „Vestalin" bis in fünf oder sechs Jahren erwarten. „Nur Geschwindigkeit, keine Zauberei", pflegte der selige Bosco zu sagen.

Amnestie. Die zu lebenslänglichem Pulle verurtheilte Dame „Edda" wurde von Seite des Oberstkämmereramts aus ihrer Haft entlassen, und wird im Laufe des Dezember, gestützt auf Frl. Wolter, ihre Wohnung im Burgtheater nehmen.

Konzerte der nächsten Woche: morgen Sonntag Mittags im großen Redoutensaale, Gesellschaft der Musikfreunde („Judas Makkabäus" von Händel) Nachmittags 5 Uhr Hellmesberger'sches Quartett (Haydn, Bach, Mendelssohn); Dienstag 15. Abends im Operntheater Pensionsfond-Akademie (gemischtes Programm); Donnerstag 17. Abends 7½ Uhr Laub'sches Quartett (Beethoven, Mozart, Schubert). Samstag 19. Abends 7½ Uhr Pianist Hr. Boscowitz. Abends 9 Uhr Sophiensaal, Liedertafel des Männergesangvereins.

Briefkasten der Redaktion. 5. — 11. November: R. in Agram: Ihrem Wunsche bereits entsprochen. — !! in Graz: Brieflich beantwortet — A. v. W. in Breslau, E H. in Schwerin, D. in Pest: Erhalten — O. P. in Leipzig: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 47. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 19. November. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Theater an der Wien und in der Josefstadt.

1863—1864.

Uebersicht.

G. — Zahlen beweisen, sagt ein viel gehörtes Wort, und wir kennen an einem der obgenannten Theater zwei Personen, welche für ihren Fall die Richtigkeit dieses Satzes zu unterschreiben, theils geneigt, theils gezwungen sein werden. Wenn Frl. Gallmeyer in der nachfolgenden Statistik die Zahlen überblickt, welche der „leichten Person" und noch drei vier anderen Stücken ihrer Neigung als Chronometer angehängt sind, so dürfte Hr. Strampfer schwerlich umhin können, ihr, ob wohl oder übel, beizustimmen, daß sie trotz Allem, was theils die Berechnung versuchte, theils der böse Zufall brachte, noch immer die Stütze seines „Kunstinstitutes" bilde. Muß aber so der Hr. Direktor die Giltigkeit des gegen ihn gerichteten Axioms anerkennen, so dürfte er andererseits sehr geneigt sein, dasselbe auch zu seinen Gunsten zu verwerthen und mit denselben Zahlen, die ihm im obigen Falle unbequem werden, gegen die Kritik in's Feld zu rücken. „Eine leichte Person" und „Marg'retl" füllen im Vereine mit dem famosen „Schafharl" allein mehr als ein halbes Jahr aus, während von dem ganzen übrigen Repertoir nur zwei Novitäten die wenigstens noch nennenswerthe Zahl von je beiläufig zwanzig Aufführungen aufzuweisen haben. Das wäre allerdings eine Ziffernsprache, die bei einer oberflächlichen Betrachtung sehr zu Gunsten Hrn. Strampfer's zu lauten scheint; — aber auch nur scheint.

Wir könnten uns nicht entschließen, unter den Noviäten außer dem „Plan und Zufall" noch einer andern Erscheinung einen Platz über der Mittelmäßigkeit anzuweisen, die meisten blieben sogar unter derselben weit zurück, und Hr. Strampfer hat daher gar kein Recht, mit Ausnahme der wenigen Reprisen aus der „guten alten Zeit", sich aus seinem Repertoir Eideshelfer zu requiriren. Er ist eben ein bisher vom Glück begünstigter Spekulant, der, wie wenigstens das in Rede stehende Jahr zeigt, in edler Selbsterkenntniß die Pflege der Kunst gerne Berufeneren überläßt und den ihm anvertrauten Tempel Thaliens am allerliebsten in einen Festsaal für das leicht geschürzte Völkchen der Dienerinnen Terpsichorens umwandeln möchte.

Nicht viel, oder besser um gar nichts rosiger ist die Lage der Dinge, wenn wir von der Leitung der Bühne absehen, die, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, gegen das Vorjahr eher einige Schritte nach rückwärts als zum Besseren gemacht hat, und einen Blick auf das Material werfen, welches auf den fraglichen Brettern zu Nutz und Frommen des Publikums zur Verwerthung kommen soll. Von dem Personale, das Hr. Strampfer bei Beginn seiner Leitung zusammen stellte, ist jener Theil, der auf die beabsichtigte Kultivirung der Posse und des Volksstücks schließen ließ und sie auch in trefflicher Weise ermöglichen würde, nicht nur beisammen erhalten, sondern selbst noch durch neue Kräfte, wie z. B. Frl. Scholz und Frl. Bayer vermehrt worden. Ja mit Ausnahme einiger wenigen Operetten-Versuche war das ganze Repertoir Hrn. Strampfer's aus den beiden Gattungen zusammengesetzt, und wir wollen

gerne glauben, wenn auch durchaus nicht dafür einstehen, daß er ein besseres vorgeführt haben würde, wenn — ihm eines zu Gebote gestanden wäre. Von den alten schreibenden Matadoren der Lokalposse ist nur noch der alte Kaiser in Aktivität und mit Ausnahme Findeisen's ziemlich der Einzige, der, wenn ihm auch manchmal etwas Menschliches zustößt, noch von Zeit zu Zeit mit einem vernünftigen Produkte hervortritt, der es versteht, einen meist gut gewählten Stoff in organischer Entwickelung und Gliederung vorzuführen, der unterhält, ohne den Zuschauer zugleich mit moralischen und ästhetischen Rippenstößen zu regaliren. Aber unsere Leser kennen die seit Jahren in d. Bl. stehende Klage über den von Jahr zu Jahr, ja wir möchten sagen von Woche zu Woche rapideren Verfall des Lokalstücks. Wir beabsichtigen nicht, uns hier ebenfalls über die Impotenz unserer „Volksdichter" auszulassen, die es ihnen unmöglich macht, über den ersten Akt hinauszukommen. Aber wir können nicht umhin auf die Folgen hinzuweisen, die aus dieser Unfähigkeit entspringen. Um die durch den Kanon geforderten drei Akte zu Stande zu bringen und dabei auch das Interesse des Zuschauers zu steigern, werden alle möglichen Nothbehelfe herbeigezogen, die geeignet sein können, die Unzulänglichkeit der Erfindungsgabe zu verdecken oder wenigstens zu maskiren. Dazu eignet sich aber bekanntlich nicht leicht etwas so ganz ungemein, als eine pikante Ueberraschung, oder noch besser eine ganze Lieferung dieses Artikels. Was daher irgendwie den lüsternen Gaumen des unterhaltungsdurstigen Freundes Publikus kitzeln kann, muß nun herbei. Den Anfang macht ein Hagel von Witzen, die sich stufenweise zur unverhüllten Zote entpuppen. Diesen folgt eine möglichst sentimentale Rührscene, worin nun männiglich erschauen kann, daß der erste beste Galgenschlingel oder „gefallene Engel" von Lichtenthal eigentlich ganz mit Unrecht von den sogenannten ehrlichen Leuten über die Achsel angesehen werde. Eine Standrede oder ein Kouplet eines solchen Helden beweist uns ganz haarscharf, daß nur die durch und durch verschrobene Entwicklung der Gesellschaft und ihrer Anschauungen sein Gewerbe in ein schiefes Licht gebracht habe, und daß, wenn es mit rechten Dingen zuginge, nur er der Mann, oder wenn es eine Heldin ist, nur sie das Weib des Tages sein könnte. Damit dieser Philosophie weder die entsprechende Beleuchtung, noch der gehörige Nachdruck fehle, macht dann ein entweder bis zur Empörung bornirter oder haarsträubend niederträchtiger Beamtenstreich den passenden Beschluß. Dieser kleine Eskamotir-Apparat ist mit geringen Kosten beizustellen, das hochverehrte Publikum vom „Grund", weit entfernt, die Hexerei und ihren guten Grund zu ahnen, ist ebenso befriedigt durch die ungeahnten Ueberraschungen, wie erstaunt über den Liberalismus und die Kühnheit seines „Dichters", kommt vor Beifall kaum zu Athem und kann es nicht erwarten, bis der Wundermann, der solche Dinge gethan, ein neues Stück vom Stapel läßt. Wer wollte sich bei einem solchen Gange der Dinge noch wundern, daß dann solide Erzeugnisse von Autoren, welche derartige elende Hilfsmittel verschmähen, immer mehr die Anziehungskraft verlieren und nach wenig Aufführungen das Feld „Volksdichtern" (?!) räumen, die mit „leichten Personen" Monate lang das Repertoir beherrschen, den Geschmack des Volkes, das sie bilden zu wollen vorgeben, zu Grunde richten und seine Anschauungen in unverantwortlichster Weise verwirren?

In der Josefstadt machten die zahlreichen und bunten Galvanisirungsversuche, womit Hr. Hoffmann durch das ganze Jahr sich abmühte und noch abmüht, um die Katastrophe hinaus zu schieben, den Todeskampf, in dem sich die Direktion befindet, nur offenkundiger. Alle möglichen Experimente wurden gemacht, um der Bühne eine neue Zugkraft zu gewinnen. Kaum hatte das „Schafhaxl" sein Flitterleben an der Wien in seiner 71. Vorführung ausgehaucht, als auch die Josefstadt mit einem gleichfalls Pariser Ausstattungsstücke: „Die Pillen des Teufels", nachfolgte, sich aber mit einem halben Schock von Aufführungen begnügte. Das für die Kassa glücklichste Experiment war das mit dem spanischen einbeinigen Tänzer Donato. Das war etwas, was Wien noch nicht gesehen hatte und was zu sehen es die Gelegenheit nicht unbenützt vorübergehen lassen wollte. Hr. Hoffmann setzte nun all' seine Hoffnungen auf Leute mit bloß einem Fuß und hatte nach Abgang des wirklichen auch schon einen Pseudo-Donato bei der Hand. Allein es hatte sich eben nur das erste Bein als Stütze für den fallenden Schwerpunkt des Josefstädter Bühnenglückes bewährt, das zweite war dazu zu schwach und das Schicksalsrad rollte nun nur um so rascher den Abhang hinab, so daß es uns sehr wundern würde, wenn wir nicht in kurzer Zeit diesen wenigen Zeilen eine Grabrede auf die Theaterleitung Hrn. Hoffmann's folgen lassen müßten, trotz der Anstrengungen,

das Personal theilweise selbst durch ganz achtbare Engagements, wie das des Hrn. Schaper, zu ergänzen und neu aufzufrischen.

Statistische Uebersicht.

An der Wien.

Vom 1. Oktober 1863 bis zum 30. September 1864 fanden 334 Vorstellungen, an 7 Abenden Maskenbälle statt, an 25 Abenden blieb das Theater geschlossen. Stücke wurden 72 gegeben, wovon aber bloß 22 den Abend ausfüllten.

Die aufgeführten Stücke theilen sich in folgende Klassen:

Große Possen und Charakterbilder	9	neue	12	alte.
„ Trauerspiele	—	„	1	„
Kleine Lustspiele und Possen	20	„	15	„
Operetten und Singspiele	6	„	3	„
Intermezzi	—	„	3	„
Ballete	3	„	—	„
	38	„	34	„

Neue Stücke.

Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „Schafharl" (71 Mal) — „Eine leichte Person" (62 Mal) — „Der halbe Mensch" (21 Mal) — „Plan und Zufall" (18 Mal) — „Die Greißlerin am Hungelbrunn" (9 Mal) — „Die Belagerung von Wien anno 1683" (8 Mal) — „Die Zehnerjäger" (7 Mal) — „Vom deutschen Kriegsschauplatze" (4 Mal) — „Der Soldat im Frieden" (3 Mal).

Lustspiele und Possen, welche den Abend nicht ausfüllen: „Der Postillon von Langenlois" *) (10 Mal) — „Der Brasilianer" (6 Mal) — „Bibiana und Leodegar" (5 Mal) — „Eine heirathsfähige Tochter" — „Nichte und Nachtigall" — „Brennende Herzen" (je 4 Mal) — „Vaterfreude" — „Gräfin Guste" (je 3 Mal) — „Allerhand Doktoren" — „Nur keine Verwandten" — „Nur kein Börsianer" — „Das Duell" — „Herr Arthur Gareisl" — „Lady Beefsteak" — „Gewohnheiten" — „Becker's Geschichte" — „Herrn Dippel's Gastzimmer" (je 2 Mal) — „Das Oberhaupt der Familie" — „Ein moderner Barbar" — „Liebe im Arrest" (je 1 Mal).

Operetten und Singspiele: „Eine Kunstreiterin" (10 Mal) — „Er nimmt auf seine Frau Geld auf" (7 Mal) — „Der Sereczaner" — „Ein Matrose der Fregatte Schwarzenberg" (je 5 Mal) — „Benjamin der seinen Vater sucht" — „Die Braut aus Pommern" (je 2 Mal).

*) Füllte bei der ersten Vorstellung den Abend aus.

Ballete: „Tanzdivertissement" (7 Mal) — „Des Teufel's Jokey" — „Polichinelle Vampire" (je 4 Mal).

Alte Stücke.

Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „Margret'l" (24 Mal) — „Der Goldonkel" (7 Mal) — „Das Mädchen aus der Feenwelt" — „Die verhängnißvolle Faschingsnacht" — „Ein Filz als Prasser" (je 4 Mal) — „Der Spion von Aspern" — „Gervinus, der Narr vom Untersberg" (je 3 Mal) — „Der Diamant des Geisterkönigs" — „Lumpazivagabundus" — „Therese Krones" (je 2 Mal) — „Judas im Frack" — „Ein Wiener Freiwilliger" (je 1 Mal).

Große Trauer- und Schauspiele: „Der Müller und sein Kind" (1 Mal).

Lustspiele und Possen, welche den Abend nicht ausfüllten: „Wiener G'schichten" — „Der Bauernprozeß" (je 15 Mal) — „Die elegante Tini" (12 Mal) — „Der Nachbar zur Linken" (8 Mal) — „Abällina" (5 Mal) — „Ein Abenteuer in der Waldmühle" (4 Mal) — „Der Tritsch-Tratsch" — „Ein Vater, der seine Tochter liebt" — „Freundschaftsdienste" — „En passant" (je 3 Mal) — „Der Feuertod" — „Die weiblichen Drillinge" — „Eine möblirte Wohnung" (je 2 Mal) — „Da Roaga" — „Vergebliche List" (je 1 Mal).

Operetten und Singspiele: „Der Liebeszauber" (4 Mal) — „Hans und Hanne" — „Norma" (je 2 Mal).

Intermezzi: „Ein fescher Kommis" (3 Mal) — „Die Köchin als Künstlerin" (2 Mal) — „Babuschka" (1 Mal).

Wohlthätigkeits-Akademie: 1 zum Besten des Palffy-Fondes.

Gäste: Die Pariser Tänzergesellschaft des Hrn. Felix mit den Damen Rigolboche und Stephane und den HH. Blick und Espinosa, Frl. Schramm, Hr. v. Fielitz.

Josefstadt.

Vom 1. Oktober 1863 bis zum 30. September 1864 fanden in der Josefstadt 281, im Thaliatheater 71, also zusammen 352 Vorstellungen statt. Aufgeführt wurden in beiden Theatern im Ganzen 51 deutsche Stücke, darunter 12, welche nicht die ganze Vorstellung ausfüllten. Bloß in der Josefstadt kamen 30, bloß im Thaliatheater 10 Stücke zur Aufführung. Außerdem fanden

in der Josefstadt 11 italienische und eine böhmische Vorstellung und an 12 Abenden Maskenbälle statt.

In der Josefstadt wurden aufgeführt:

Neue Stücke.

Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten *): „Die Pillen des Teufels" (29 Mal) — „Lokalsängerin und Postillon" — „Die rothe Liesel" (je 27 Mal) — „5000 Gulden" (24 Mal) — „Der Armenvater" (21 Mal) — „Gauner und Gaukler" (16 Mal) — „Die Jungfer Tant" (10 Mal) — „Der Mensch denkt" (8 Mal) — „Ein alter Sünder" (7 Mal) — „Zwei von Belgien" — * „Jago, der Affe von Peru" — „Almenrausch und Edelweiß" — „La Pommerais" (je 6 Mal) — „Des Mädchens Rache" (5 Mal) — „Nach achtzehn Jahren" — „Zahlheim" — „Ein falscher Blondin" (je 4 Mal).

Kleine Schauspiele: „Herr und Sklave" (1 Mal).

Alte Stücke.

Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: * „Die Hammerschmiedin aus Steiermark" (10 Mal) — „Novara" (7 Mal) — * „Doktor Faust's Hauskäppchen" (4 Mal) — „Marie, die Tochter des Regiments" (3 Mal) — „Der Verschwender" — „Einen Jux will er sich machen" — „Der Viehhändler aus Oberösterreich" (je 2 Mal).

Schau- und Trauerspiele, welche den Abend ausfüllten: * „Die beiden Grasel" (6 Mal) — * „Der Müller und sein Kind" — * „Die Räuber" — „Die Teufelsmühle am Wiener Berge" (je 5 Mal) — * „Der Graf von Monte Christo" (4 Mal) — * „Der Glöckner von Notre-Dame" (3 Mal) — „Deborah" — „Der Mann mit der eisernen Maske" (je 1 Mal).

Schau- und Lustspiele und Possen, welche den Abend nicht ausfüllten: * „Der Zweikampf im Schubladkasten" (6 Mal) — * „Er will nicht sterben" — * „Er hat seine Handschuhe vergessen" (je 5 Mal) — „Die Eifersüchtigen und die Extrazimmer" — „Die schlimmen Buben" (je 3 Mal) — „Dornen und Lorbeer" — „Der Tritsch-Tratsch" — „Des Uhrmachers Hut" (je 2 Mal).

Italienische Stücke: „Medea" (3 Mal) — „Elisabetta, Regina d'Inghilterra" — „Maria Stuarda" (je 2 Mal) — „Un baretto bianco" — „Le Memorie del Diavolo" — „Il Campanello dello Speziale" — „Parlatore eterno" — „Patineau" — „Madamigella di Belle-Isle" — „I Guanti gialli" — „Il Trovatore" — „Il giuramento d'un marinajo" — „Prestatemi la Vostra Camera" — „La Tombola" — „Pia de Tolomei" — „Un Serviccio al Amico Blanchard" — „Un Modello di Legno" (je 1 Mal).

*) Die mit * bezeichneten kamen auch im Thaliatheater zur Aufführung

Böhmische Vorstellung: „Prodaná láska" — „Jeden z nás se musi oženiti".

Im Thaliatheater allein wurden aufgeführt:

Neue Stücke.

Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „Abenteuer in Amerika" (29 Mal) — „Ein alter Sünder" (9 Mal) — „Anna die Hauerstochter" (4 Mal).

Alte Stücke.

Schau- und Trauerspiele, die den Abend ausfüllten: „Die Drachenhöhle bei Röthelstein" — „Die Kreuzfahrer" (je 1 Mal).

Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „Lumpazivagabundus" — „Zwei Mann von Heß" (je 2 Mal).

Lustspiele und Possen, welche den Abend nicht ausfüllten: „Nehmt euch ein Exempel dran" (6 Mal) — „Gebissen" (2 Mal) — „Das Salz der Ehe" (1 Mal).

Gäste: Die Damen: Sgra. Laura Bon mit einer italienischen Schauspielergesellschaft, Frl. Kübler, Frl. Thalheim, die HH. Fiala, Klein, Röder, Seitz, Klischnigg, und die Tänzer: Donato, Charles Bernard (beide einbeinig) und Edström.

Leipziger Theaterbericht.

Das Schauspiel-Repertoir und Personal. — Th. v. Küstner.

—sch. Einen doppelten und recht wesentlichen Zuwachs hat unser Schauspielpersonal durch das im Oktober bewerkstelligte Engagement der HH. Herzfeld (zuletzt in Brünn) und Deutschinger (zuletzt am Berliner Viktoriatheater) erhalten. Der Erstgenannte dieser Beiden, ein Sohn des verdienten Mitgliedes der Wiener Hofburg, trägt ohne Zweifel die Anwartschaft in sich, einst zu den Größen seines Faches, oder vielmehr seiner Fächer — denn er wirkt als tragischer Held und Liebhaber, wie als Bonvivant — gerechnet zu werden. Zwar ist sein Aeußeres nicht irgendwie außerordentlich oder hervorragend zu nennen, man darf sogar sagen, daß er nicht eigentliche Bühnenschönheit besitze, wohl aber unterstützt ihn ein in seltener Weise wohlklingendes und

metallreiches Organ, welches ihn auch bei den höchsten Affektstellen noch nicht in Stich läßt. Dazu glauben wir aus seinem Spiel überall herausmerken zu können, daß es ihm in der Periode seiner Heranbildung zum künstlerischen Beruf vergönnt war, gute Muster zu sehen. Seine Auffassung zeichnet sich im Drama durch empfindungsreiches Kolorit, im Lustspiel durch angenehmen humoristischen Anflug aus. Hr. Herzfeld gab als Debut einen „Don Karlos", der das löbliche Bestreben offenbarte, nicht blos schön zu deklamiren, sondern auch scharf und richtig zu charakterisiren. Sein Karl Moor (zweite Rolle) hatte die vorzüglichsten Momente in den leidenschaftlich exaltirten Stellen des vierten Aktes. Auf dem Felde der Komödie sahen wir sodann noch drei, insgesammt recht sehr gediegene Partien von ihm dargestellt: den Ernst Hellwald in „Von Sieben die Häßlichste", den Doktor Wespe, und den Baron Ringelstern in „Bürgerlich und Romantisch". Daß Hr. Herzfeld in der zweitgenannten, vom Autor schon auf die Spitze gestellten Figur seinerseits jedes Outriren vermied, im Gegentheil möglichst zu mildern suchte, rechnen wir ihm hoch an. So war der Eindruck im Ganzen sehr gefällig. In der männlichen Hauptrolle des Bauernfeld'schen Lustspiels erfreute durchgängig Eleganz, und mehrere Scenen (z. B. mit Cäcilie im dritten Akt) wurden mit geradezu überraschender Feinheit gegeben.

Hr. Deutschinger hat sich sowohl als Shylock wie als Franz Moor nur von vortheilhafter Seite gezeigt: er gehört zwar nicht zu den eigentlich genialbegabten Charakterdarstellern, wohl aber zu den Talenten, welche einen etwa fühlbaren Mangel an Inspiration durch große Verständigkeit, Intelligenz und künstlerischen Ernst zu ersetzen versuchen. Auch gebietet er über angemessene äußere Mittel. Alles in Allem können wir jedenfalls sagen: daß beide Herren als glückliche und nutzbringende Acquisitionen zu bezeichnen sind. — Von den übrigen in den genannten Stücken Mitwirkenden nennen wir Frl. Grösser (als Portia und Amalia besser, denn als Eboli), Hrn. Hanisch (in einer an diesen oft ein gewisses abgespanntes Wesen verrathenden Darsteller ganz ungewohnten Weise frisch, warm und beseelt als Posa), Hrn. Stürmer (als trefflichen König Philipp), Hrn. Auburtin (Kosinski, Wallenstein und Sittig), Hrn. Hock (Jeremias Ambrosi und Zündorf), Hrn. Claar (Prinz von Aragon und Lohnlakai Unruh — letzterer eine wirklich sehr gut konzipirte Gestalt), Hrn. Chronegk (als Lanzelot Gobbo nicht der bloße täppische Clown, sondern in der Scene mit dem alten Vater voll rührend herzlichen Humors), Frl. Götz (mit den zwei sehr liebenswürdigen, feingefühlten Leistungen als Ernestine in „Von Sieben die Häßlichste" und Katharina von Rosen), Frl. Engelsen (als Königin Elisabeth im „Karlos" zwar schwächlich und unbedeutend, in Lustspielrollen dagegen, z. B. Cäcilie in „Bürgerlich und Romantisch", stets zierlich und gemüthvoll gestimmt) u. s. w.

Eine Novität war Mosenthal's „Pietra". Ueber das Stück selbst noch ein Urtheil abzugeben, ist überflüssig. Genug, daß es hier nicht gefallen hat und schon die Wiederholung ein wirklich lächerlich leeres Haus fand; seitdem ist es bereits ad acta gelegt worden. Unsere hiesige Aufführung (Pietra: Frl. Grösser; Manfred: Hr. Hanisch; Tiso: Hr. Hock; Leonisio: Hr. Herzfeld; Nora: Frl. Huber rc.) war im Ganzen recht lobenswerth, nur denken wir uns die beiden Hauptrollen, das Liebespaar, noch jugendlicher, in frischer, üppiger Blüthe stehend und von sinnlich leidenschaftlicherem Temperamente, wenn auch im Spiel weniger stylvoll. Zur Nachfeier des Gutzkow-Jubiläums wurde neueinstudirt „Ein weißes Blatt" gegeben, dem ein freilich sehr matter und nichtssagender Prolog von Friedrich Friedrich voranging. Das Schauspiel selbst, unserer Meinung nach eines der freundlichsten und besten Erzeugnisse des Autors, ging in durchgängig befriedigender Darstellung am Publikum vorüber, und besonders excellirte Hr. Hock als Oekonomierath Seeburg. Das sind so recht die Rollen, worin der Genannte stets Treffliches leistet. Von älteren Stücken sahen wir ferner noch den „Artesischen Brunnen" und „Nacht und Morgen". Letzteres Produkt wieder aus der Bibliothek hervorzuholen, hätte man sich ersparen können, wogegen die Räder'sche Posse immerhin nochmals amüsirt hat, Dank unserem Komiker Hrn. Krafft, unserer komischen Alten, Fr. Günther-Bachmann, und der Soubrette Frl. Karg. — Als kleinere Neuigkeiten sind Suppé's Operette: „Flotte Bursche" und ein aus dem Französischen übersetztes Lustspielchen: „Eine kleine Gefälligkeit" zu nennen. Letzteres effektreich und pikant, doch sittlich höchst anstößig, ward von den Damen Götz und Engelsee und den HH. Hock, Hanisch und Auburtin mit viel Verve und Feinheit dargestellt. Die „Flotten Bursche" haben hier wider Erwarten nicht den Erfolg gehabt, den man ihnen in einer Universitätsstadt am Ende hätte prophezeien mögen. — Im Allgemeinen sei anerkannt, daß der Regie wie dem Personal guter Wille, Regsamkeit, überhaupt auch Begabung und Bildung nicht fehlt. Nur machen sich im Ensemble oft die Folgen von Ueberstürzung gel-

tend. Man verlangt zu schnelles Lernen und läßt es mit ein oder zwei Proben sein Bewenden haben. Hier muß noch mehr System und Ruhe in das Ganze kommen.

Wir können unseren heutigen Bericht nicht schließen, ohne auch unsererseits einen wahrhaft tief aus dem Herzen kommenden Nachruf an den am Morgen des 27. Oktober in Leipzig verstorbenen General-Intendanten a. D. der k. Schauspiele zu Berlin, Karl Theodor v. Küstner. Die Verdienste dieses seltenen Mannes, seine Leitungen der Theater zu Leipzig, Darmstadt, München und Berlin, welche stets die Glanzperioden der betreffenden Kunstinstitute herausgeführt haben, die von ihm bewerkstelligte Gründung des Leipziger Theaterpensionsfonds, die durch ihn in's Leben gerufene Einführung der Autoren-Tantieme, sowie die Organisirung des deutschen Bühnen-Kartellvereins, die gleichfalls unter seiner Anregung und Aegide von Statten ging — das Alles bedarf nicht erst einer Würdigung unsererseits, es steht in der Chronik traditioneller dramatischer Kunst mit unverlöschlichen Zügen eingeschrieben. Wir wollen hier nur von dem Menschen Küstner, von seinen letzten Lebensjahren und Tagen, sowie von seinem Begräbniß sprechen.

Bekanntlich hatte sich Küstner, nach Niederlegung seines Amtes in Berlin, in die ihm stets theuer gebliebene Heimath, nach Leipzig zurückgezogen. Hier nun bot sein Haus fortdauernd den gastfreien Mittelpunkt aller dort weilenden künstlerischen und literarischen Persönlichkeiten. Die ungezwungenen gemüthlichen Abendgesellschaften bei Küstner gehörten zu den angenehmsten, geistig lebendigsten Zirkeln unserer Stadt. Noch im vergangenen Sommer und Herbst sah man den rüstigen, frischen Greis im Parket des Theaters, sowie er nach einer solchen, von ihm mit angesehenen Aufführung der hier bestehenden Künstler- und Schriftstellergesellschaft „Rütli" häufig noch die Ehre anthat, in ihr Lokal zu kommen und dort bis in die Nacht hinein sich heiter zu unterhalten. Seit einer Reihe von Jahren war er gewohnt, einen Sommermonat hindurch die Badekur in Kissingen zu gebrauchen. Immer bekam ihm dieselbe sehr gut, in diesem Jahre indeß trat zum ersten Mal ein anderer Fall ein: er kränkelte bereits seit seiner Rückkehr, endlich wurde er bettlägerig. Doch nicht lange sollte er leiden. Vier Tage vor seinem Ende war Schreiber dieses noch am Bette des verehrten Mannes, aber man sah da leider schon die Zeichen des herannahenden Todes deutlich an dem plötzlich in trauriger Weise veränderten Aeußern. Am Morgen des 27. Oktobers, wie gesagt, gerade nur vier Wochen vor seinem achtzigsten Geburtstag, schlummerte er sanft in's Jenseits hinüber.

Den 29. fand sodann das Begräbniß statt. Wir wissen, daß er wünschte, die Zipfel seines Bahrtuches möchten Schauspieler tragen und ein Schauspieler auch am Grabe sprechen. Beides unterblieb! — Küstner war nie verheirathet; er lebte allein mit einem alten Diener, der seit mehr als vierzig Jahren sich schon in seiner nächsten Umgebung befand. Seinen hier lebenden Verwandten stand er ferne. Diese nahmen nun natürlich aber die Vorbereitungen zum Begräbniß in die Hand und waren wohl nicht eingeweiht in die Wünsche des Verstorbenen. Dem Leichenwagen zunächst folgte das älteste, noch unter Küstner engagirt gewesene Mitglied unserer Bühne, Hr. Saalbach, ein weißes Atlaskissen vor sich tragend, auf dem die Orden Küstner's lagen. Ihm zur Seite gingen Regisseur Hock und Hr. Auburtin mit großen Palmenzweigen. daran schloß sich eine fast nicht enden wollende Wagenreihe, sämmtlich mit Leidtragenden angefüllt, darunter auch die Damen des Theaters. Als Deputirte waren aus Berlin Hr. Kanzleirath Heußer, und Hr. Hofschauspieler Karlowa, aus München Hr. Intendanzrath Schmitt eingetroffen. Am Grabe sprachen nur ein Geistlicher und ein Vertreter der Loge, deren Mitglied Küstner gewesen. Im Namen des Leipziger Bühnenpersonals legte Hr. Direktor v. Witte einen Lorbeerkranz auf den Sarg.

Pester Theaterbericht.

Regsamkeit im ungarischen Nationaltheater. — Schließung des Volkstheaters. — Vom deutschen Theater. — Kinderkomödien.

D. — In der Lebensthätigkeit der hiesigen Theater hat sich mit dem Eintritt der Herbstsaison manche Aenderung kundgegeben, die, was das Nationaltheater anbelangt, in mannigfacher Beziehung erfreulicher Art ist. Doch hier hat die dem Theater günstigere Saison den geringsten Antheil an dem Umschwung; die Ursache desselben sind vielmehr die in Folge der Subvention naturgemäß sich bessernden Verhältnisse und die hiedurch vermehrte Thatkraft der Intendanz, die, so weit es in ihren Kräften steht, sowohl das Repertoir als auch die wirkenden Kräfte vermehrt und erneuert. Das interessanteste Faktum, das wir aus letzterer Zeit zu erwähnen haben, ist die Aufführung des „Fidelio", der im hiesigen Publi-

kum sowohl für das Werk, als auch für dessen Darstellung die lebhafteste Theilnahme erweckt hat. Den bedeutendsten Antheil an diesem Erfolg haben nebst dem trefflichen Orchester und dem Chor Frl. Carina (Fidelio) und Hr. Kößeghy (Rocco), die beide mit ihrem Gesang und ihrem Spiel ihrer großen Aufgabe möglichst gerecht werden. Ihnen zunächst kommt Frl. Rabatinsky (Marzelline), während die übrigen nur annehmbares Mittelgut liefern. — Was sonst die Oper anbelangt, so erwähnen wir noch des am 5. d. unter günstigen Auspizien eröffneten Gastspiels des Tenoristen Rémy und der Vorbereitungen zur Wiederaufnahme des auf dieser Bühne seit Jahren nicht gegebenen „Propheten". Und bei dieser Gelegenheit sei auch der Feier gedacht, welche dieses Institut bereits im August den Manen Meyerbeer's mit der Aufführung der „Hugenotten" darbrachte.

Im rezitirenden Theil des Repertoirs war in neuerer Zeit die Aufführung des „Geizigen" von Molière das bedeutendste Ereigniß durch die musterhafte Art, in welcher Hr. Joseph Tóth den Harpagon zur Darstellung bringt. „Der Geizige" gehört wohl natürlich zu den ältesten Repertoirstücken des Nationaltheaters, doch wird er seit dem 23. September nach der von Gabriel Kazinczy, dem vor nicht langer Zeit verstorbenen Neffen des berühmten Franz Kazinczy, herrührenden trefflichen Uebersetzung in neuer Einstudirung gegeben, ist somit zu den Novitäten zu rechnen. — Den glänzendsten Erfolg unter letzteren hatte das am 18. Oktober zum ersten Mal zur Aufführung gelangte Lustspiel: „A szövetségesek" (Nos alliés), sowohl durch die amüsanten Situationen, als auch durch das jedes Lob verdienende Spiel der Fr. Prielle und des Hrn. Szerdahelyi, welche die beiden Hauptrollen (Henriette Dolcy und Philipp de Mauri) haben.

Eines keineswegs so günstigen Erfolges können sich die zwei Original-Novitäten rühmen, die in letzterer Zeit vorgekommen, und für welche die ungarische Dramen-Literatur den Autoren zu gar keinem Dank verpflichtet ist. Die eine, ein Lustspiel, hat eine der zahlreichen Anekdoten aus dem Leben des Königs Mathias Corvinus, des ungarischen Harun-al-Raschid, zum Gegenstande, in dessen Wahl der Verfasser, Hr. Paul Kovács (der älteren Generation des hiesigen ungarischen Parnasses angehörig und ein befähigter Humorist) wohl guten Takt bekundete, dessen Ausarbeitung aber Alles zu wünschen übrig läßt. — Die andere Novität war die Tragödie „Nadányi" von dem fruchtbaren Theaterdichter Szigligeti. Die Handlung spielt zur Zeit des Fürsten von Siebenbürgen, Gabriel Báthory, und des Nachfolgers desselben, Gabriel Bethlen, und der Held geräth nach Ermordung des ersteren allerdings in den tragischen Konflikt, sich entweder als Fürstenmörder dem Arm der Gerechtigkeit überliefert zu sehen, oder sich die Amnestie zu sichern, wenn er bekennen würde, daß er seine und seiner durch Báthory geschändeten Gattin Ehre rächte, indem er den Mord beging; — allein in dieser dramatisch wirksamen Situation erscheint der Held erst zu Ende des Stückes, und so können die vier undramatischen Akte des Trauerspiels durch den wirkungsvolleren fünften Akt nicht mehr gerettet werden.

Ein erwähnenswerthes Faktum aus den Annalen der hiesigen Theaterwelt ist, daß das im Jahre 1861 durch Hrn. Georg Molnár ohne alles Bedürfniß in Ofen in's Leben gerufene „ungarische Volkstheater" am 1. d. M. geschlossen wurde. Während des dreijährigen Bestandes dieses Theaters wurden darin von der Tragödie bis herab zum Auftreten eines falschen Donato und eines ditto falschen Kautschukmannes alle möglichen Genres von Schaustellungen versucht, und nur einige Ausstattungsstücke und Offenbach'sche Operetten galvanisirten das todtgeborne Institut auf kurze Zeit. Falscher Patriotismus und die Reklame des Entrepreneurs thaten alles Mögliche, um dem erdichteten Bedürfniß einer zweiten ungarischen Bühne in Pest-Ofen, respektive in dem fast durchwegs deutschen Ofen entgegenzukommen; aber das natürliche Ende der Geschichte war das Zerplatzen der Luftblase. Die Trümmer der Molnár'schen Truppe haben sich unter der Direktion des Hrn. Bela Szilágyi (Bruder der Fr. v. Bulyowsky) zu einer neuen Gesellschaft zusammen gekettet, die zunächst in Arad ihre Wirksamkeit beginnen sollte und wirklich schon bereit war, dahin abzugehen, als ein Theil ihres Gepäckes, aus Kostümen bestehend, die zur Molnar'schen Konkursmassa gehören, mit Beschlag belegt wurde. Was diese armen Thespisjünger nun beginnen werden, darüber haben wir nichts in Erfahrung gebracht; vielleicht wird abermals ein Theil von ihnen sich der ungarischen Volkssängergesellschaft zuwenden, die im abgelaufenen Sommer entstanden, in einem hiesigen Gasthause gute Geschäfte macht, und die als neueste Errungenschaft, eine Abart des nationalen dramatischen Lebens, hier vorübergehend Erwähnung finden möge.

Wenn wir schließlich nur in Kürze des hiesigen deutschen Theaters gedenken, so geschieht dies darum, weil wir mit dem besten Willen daselbst nichts Anderes

als verunglückte Opernversuche, und ein zumeist aus Possen und Charaktergemälden bestehendes Repertoir zu erwähnen finden. Die Posse ist hier relativ am besten und ausreichendsten vertreten. Der nächste irgendwie hervorragende Abend, dem wir bei dem guten Willen der Direktion noch immer entgegen zu sehen Grund haben, soll uns veranlassen, in unserm Berichte dem deutschen Theater mehr Raum zu gewähren. Für jetzt wollen wir den Schleier des Schweigens über jene hinter den Koulissen vorgefallene Scene breiten, in welcher ein in seiner Künstlerkritik beleidigter Schauspieler Hr. Z. sich an dem Redakteur B. für den von diesem ausgesprochenen Tadel mit thätlichen Repressalien rächte. — Und zum Schluß sei noch erwähnt, daß unser deutsches Theater seit Kurzem Kindervorstellungen durch Kinder und für Kinder veranstaltet. Ohne uns auf die Untersuchung einzulassen, ob solche Vorstellungen prinzipiell berechtigt seien oder nicht, bemerken wir nur, daß in dem betreffenden Text von Liebe und Heiraten die Rede ist. als ob es sich um eine Unterhaltung erwachsener Leute handelte. Wir glauben, daß der gewöhnliche, behördliche Rothstift bei solchen mit seiner Weisheit nicht ausreicht und daß Instruktionen von Seite der Unterrichts- und Erziehungsbehörden wünschenswerth wären.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

27. Oktober — 16. November: „Norma". — „Karnevals-Abenteuer in Paris". — „Tannhäuser". — „Die Rhein-Nixen". — „Waldfräulein". — „Don Juan". — „Die Jüdin". — „Monte Christo". — „Der Nordstern". — „Fra Diavolo". — „Der Freischütz". — „Alessandro Stradella". — „Jotta". — „Die Hochzeit des Figaro". — „Der schwarze Domino" neu einstudirt (3 Mal). — „Robert der Teufel". — „Oberon, König der Elfen". — Geschlossen wegen des Leopoldstages. — „Fra Diavolo" (wegen Unpäßlichkeit der Damen Dustmann und Wildauer statt „Die Hugenotten" eingeschoben.)

Φ. — Die Hälfte der deutschen Opernsaison ist vorüber. Während dieser vier und ein halb Monate hat die „umsichtige" und „thätige" Direktion an Novitäten gar nichts gebracht, und die nachstudirten Opern beschränken sich auf drei: „Indra", „Fra Diavolo" und am 10. November „Der schwarze Domino". Wenn man nun erwägt, daß die erstgenannte mit Ausnahme einer Partie in der früheren Besetzung gegeben wurde, und daß in der letztgenannten eine Gastin die Hauptrolle sang und in der ganzen Oper nur zwei kleine und leichte Chöre enthalten sind, so muß man über ein so „rastloses Streben" nach Auffrischung des Repertoirs natürlich in Entzücken gerathen. So unbedingt wir bei der Wiederaufnahme der „Indra" die Direktion ob dieser durch nichts zu entschuldigenden schlechten Wahl tadeln mußten, eben so unbedingt müssen wir für den neueinstudirten „schwarzen Domino" dem Frl. Artôt, welche diese Oper zu ihrem Debüt wählte, unsern besten Dank aussprechen. Welcher Schatz an lieblichen, einschmeichelnden Melodien, welche Fülle geistvoller Züge in der Instrumentirung! Wie schön geht die Musik beinahe durchgehends Hand in Hand mit der Intrigue und den Textworten; wie charakteristisch, ja sogar humoristisch sind manche Stellen wiedergegeben! Und vor Allem, welch' ein Zauber liegt in dieser von der ersten bis zur letzten Note sich nie verleugnenden Feinheit, Grazie und Eleganz! — Wenn man noch hinzu rechnet, daß das Scribe'sche Libretto zu den besten dieser Gattung zählt, so wird man es erklärlich finden, daß uns der „schwarze Domino" eben so willkommen war, und daß wir ihn noch ebenso jugendlich frisch und liebenswürdig gefunden haben, wie bei seinem ersten Erscheinen vor nahezu dreißig Jahren. Das Publikum freilich schien, wenigstens am ersten Abend, nicht ganz unserer Meinung. An die moderne Schrei- und Prunkoper der Gegenwart und der Zukunft, sowie an die betäubende Zirkusmusik der großen Ballette gewöhnt, konnte es sich nicht gleich in diesem feinen und graziösen Konversationston zurecht finden. Das an große Steinmassen gewöhnte Auge kann auch nicht gleich den richtigen Gesichtspunkt finden zur Beurtheilung seiner Elfenbeinschnitzereien. Man schien beständig auf die gewohnten Drucker, auf das übliche Loslegen, auf die mächtigen Massenwirkungen, auf die packenden Knalleffekte zu warten, und da nichts dergleichen vorkam, war man verstimmt. Am zweiten Abend jedoch ging es schon etwas besser und am dritten war dies noch auffallender. Gibt es doch kaum ein zweites Publikum, welches auch für das Gute und Schöne empfänglich wäre, wie das unsere, wenn man es nur zu behandeln versteht.

Zur Entschuldigung des Publikums muß übrigens noch bemerkt werden, daß die mehr oder minder mangelhafte Darstellung sämmtlicher Rollen das Ihrige zur kühlen Aufnahme der Oper am ersten Abend beigetragen hat. Wir bekennen aufrichtig, daß wir in unserer Freude über das Wiedersehen oder eigentlich Wiederhören unserer lieben alten

Bekannten, über die musterhafte Leistung des Orchesters, über den gelungenen Vortrag vieler Gesangstellen und über das gute Ensemble, die schlechte Darstellung ganz übersehen hatten. Nachdem wir aber einer Wiederholung beigewohnt, haben wir uns leider überzeugt, daß eigentlich doch herzlich schlecht gespielt wird, daher wir auch bei der Beurtheilung der Darstellung den Gesang und das Spiel sorgfältig trennen müssen, was bei einer französischen komischen Oper nie der Fall sein sollte.

Wir beginnen mit der musikalischen Hälfte. Frl. Artôt singt die Angela mit Ausnahme der beiden Arien musterhaft. Man kann sich nichts Reizenderes, technisch wie künstlerisch Gelungeneres denken, als ihren Vortrag des ganzen ersten Aktes, der Kantilene bei ihrem Abgang im zweiten Akte und ihres Ariosa nach dem Nonnenchor im dritten Akte. Diese untadelhafte Intonation, diese haarscharfe Abstufung der Intervalle in allen Stimmlagen, im Forte wie im Piano, im Portamento wie im Stakkato, dieses nie hörbare Athemholen, dieses immer richtige musikalische Phrasiren, dieses strenge Festhalten der Tempi sind zwar lauter Grundbedingungen einer guten Methode, doch trifft man sie jetzt selbst bei den ersten und beliebtesten Sängerinnen so selten an, daß sie bei Frl. Artôt wahrhaft erquickend wirken. Diese Eigenschaften im Verein mit der Feinheit, Grazie und Eleganz ihres Vortrages gewähren bei den eben genannten Nummern einen ungetrübten Kunstgenuß. Hingegen wünschten wir im Vortrage des Duettino mit dem Grafen Juliano im zweiten Akte einen Anflug von Schalkhaftigkeit und im ersten Theile ihrer Arie des dritten Aktes, bei einem etwas weniger raschen Tempo, eine etwas schärfere Pointirung und sorgfältigeres Hervorheben des Textes. Zur wirksamen Wiedergabe der Aragonaise fehlt es aber Frl. Artôt entschieden an Schwung und Brio, und wenn wir auch durch die Cachucha nicht ganz befriedigt werden, so ist es, weil wir überhaupt in das allgemeine Lob über die Koloratur der Künstlerin nicht mit einstimmen können. Frl. Artôt macht nur in den seltesten Fällen die Passagen mit ganzer Stimme; in diesem Fall aber werden sie wie heraus geschleudert und der Ton wird schrill, scharf, unschön. Im Allgemeinen aber wird die Koloratur nur mit halber Stimme ausgeführt, wobei Manches verwischt erscheint und beinahe bei jeder Passage, besonders wenn sie nach abwärts schließt, die letzten Töne vollständig fallen gelassen werden. Ueberhaupt hat Frl. Artôt ihr mezza voce in einer Weise ausgebildet, wie man es nicht bald bei einer zweiten Sängerin finden wird, allein es ist auch nicht zu leugnen, daß sie es in Folge dessen durch zu häufige Anwendung mißbraucht, und dadurch selbst die Wirkungskraft desselben schwächt.

Frl. Bettelheim hat uns als Brigitte überrascht durch die Leichtigkeit, mit welcher sie im ersten Akte ihre gewichtige und pastose Stimme der Sopranlage und dem Konversationston ihres Partes zu fügen verstand. Die Strophen des dritten Aktes hat sie sich zurecht gelegt und erzielte mit ihren herrlichen tiefen Tönen eine schöne Wirkung. Auch der Vortrag muß als gelungen bezeichnet werden. Des Stimmcharakters wegen wäre jedoch die Besetzung dieser Rolle durch Frl. Destinn eine entsprechendere gewesen. Fr. Schäffer (Claudia) singt ihre Kouplets wie ein dazu verurtheiltes Opferlamm, ohne eine Ahnung zu haben, welche Wirkung mit einem charakteristischen Vortrage zu erzielen wäre. Die Eleve Frl. Dillner hat eine sehr kleine Stimme, singt aber das Wenige, was sie zu singen hat, korrekt. Viel schwächer erwies sich die zweite Eleve Frl. Kohler.

Hr. Walter war sichtlich bemüht, mit möglichster Leichtigkeit, Feinheit und Eleganz zu singen, um seine Leistung mit jener des Frl. Artôt in Einklang zu bringen, was ihm auch größtentheils gelang. Sehr gut singt er seine Romanze im zweiten Akt: die geschickte Verbindung des Falsetts mit der Brustslimme ist hier von besonders schöner Wirkung. Hr. Dalfy hat außer einigen Ensemblesätzen nur das kleine Duettino mit Angela im zweiten Akte zu singen, doch sang er dieses in so ungelenker Weise, mit so mangelhafter Vokalisation, daß er diese, eine der lieblichsten Nummern der Oper, bald vollständig ungenießbar gemacht hätte. Zu unserem nicht geringen Erstaunen sang aber Hr. Dalfy bei der dritten Aufführung dieselbe Stelle, vielleicht in Folge einiger kollegialen Andeutungen seiner Partnerin, ungleich zarter und besser, was dem fleißigen jungen Sänger sehr zum Lobe gereicht. Sehr gut singt Hr. Rokitansky das humoristische Deo gratias: die Lage des Musikstückes ist ihm sehr bequem, und sein kräftiger, volltönender Baß ist hier von bester Wirkung. Selbst der schlechte Triller ist in diesem komischen Liede ganz gut zu entschuldigen.

Nun gehen wir zur zweiten Hälfte der Darstellung über, zur dramatischen, und da haben wir leider wenig Gutes zu berichten. Und doch, wollen wir gerecht sein, so dürfen wir die Betreffenden kaum dafür verantwortlich machen. Die Hauptschuld tragen die hierortigen Verhältnisse und Einrichtungen. Ohne Schule und ohne

Uebung kann man nichts Besseres beanspruchen *). Hr. Walter z. B. zeigte eine ganz richtige Auffassung seines Massarenas: er vermied es sorgfältig in einen pathetischen oder gar tragischen Ton zu verfallen, und trachtete die Rolle möglichst leicht, fein und elegant zu gestalten. Natürlich ist aber da, wo die elementare Grundlage der Schauspielkunst, sowie die systematische Beschäftigung in einem bestimmten Genre fehlen, eine weite Kluft zwischen Wollen und Können, daher auch hier die besten Intentionen des geschätzten Künstlers, durch seinen Dialekt, wie durch unpassende Gestikulation beeinträchtigt, kaum annäherungsweise zum Vorschein kamen. Auch bei Hrn. Dalfy war der beste Wille und regste Fleiß nicht zu verkennen, aber trotzdem die Leistung ebenfalls in Folge des Dialektes und des linkischen Benehmens eine beinahe störende. Wir glauben, daß die Besetzung dieser Rolle mit Hrn. Bignio eine entsprechendere gewesen wäre, denn obgleich wir diesen keineswegs für einen ausgezeichneten Schauspieler halten, so hat er doch wenigstens eine bessere Haltung und mehr Tournüre, als sein Kollege. In musikalischer Beziehung kann die Partie ganz gut von einem hohen Bariton gesungen werden. — Hr. Rokitansky schien über die Wahl seiner Maske und die vermeintliche Komik seiner Leistung außerordentlich zufrieden. Wir hätten niemals in der uns vorgeführten Person den ehemaligen „Kooch", (wie Hr. Rokitansky es ausspricht), eines reichen Kavaliers und den gegenwärtigen Verwalter eines Frauenklosters erkannt, und fanden auch das Ungeschlachte seines Spiels durch nichts gerechtfertigt. Wie es auch bei ihm mit der Aussprache steht, zeigt das eben angeführte Beispiel. Hr. Lay verstand es ebensowenig aus dem Lord etwas zu machen, wie aus jeder andern komischen Rolle. Hr. Mayerhofer wäre hier entschieden besser am Platze gewesen.

Den strengsten Tadel verdient Fr. Schäffer: wahrscheinlich in dem Wahne befangen, durch die Zutheilung der alten Haushälterin in ihren Ansprüchen auf Jugend und Stellung beeinträchtigt worden zu sein, verschmähte sie es überhaupt, diese für den zweiten Akt so wichtige Partie zu spielen. Sie sprach die Rolle und weiter nichts: von einer fein-komischen Charakterisirung derselben war keine Spur verhanden. Wir sind überzeugt, daß Frl. Wildauer in dieser Rolle einen wahren Triumph gefeiert hätte; es wäre allerdings für die einstige Darstellerin der Angela ein schwerer Schritt gewesen, jetzt die alte Haushälterin zu übernehmen; allein nach bereits zurückgelegter dreißigjähriger Bühnenthätigkeit dürfte es die höchste Zeit sein, einen solchen Schritt zu thun. Es ist doch wahrlich besser als Tante Claudia mit offenen Armen empfangen, denn als Zerline bloß geduldet zu werden. Frl. Wildauer könnte sich leicht abermals zum Liebling des Publikums emporschwingen, während sie so jeden Abend gewärtigen kann, daß ihre Leistungen ohne Rücksicht auf eine ferne Vergangenheit, in unliebsamer Weise zurückgewiesen werden. *) Frl. Bettelheim spielt im Ganzen recht hübsch, sogar mit einem Anflug von Humor, nur hätten wir in ihrer Scene mit Ursula etwas mehr Haltung und Mäßigung gewünscht. Die Eleve Frl. Dillner gab ihr Röllchen in entsprechender Weise.

Bei Frl. Artôt ist es das umgekehrte Verhältniß wie bei manchen unserer Sänger. Hier ist Schule, Routine, feine Bildung, elegantes Benehmen, aber wie uns dünkt, ein sehr geringes schauspielerisches Talent. Wenigstens erhob sie sich in der Darstellung der Angela nirgends über das rein Konventionelle: tiefere Empfindung, geistreiche Züge, feinere Details haben wir nicht bemerkt. Dafür aber auch keine Ecken und Kanten, nicht den kleinsten Verstoß gegen die Regeln des feinsten Benehmens und der glattesten Formen. Einzelne Worte ausgenommen, ist der Akzent unseres französischen Gastes in keiner Weise auffallend; im Bezug auf Grammatik und Syntax aber spricht sie jedenfalls korrekter als alle unsere soit-disant deutschen, aber eigentlich böhmischen, mährischen, ungarischen und wienerischen Sänger.

Das gute Ensemble und die vorzügliche Leistung des Orchesters wurden bereits Anfangs erwähnt. Letzteres haben wir noch nie mit einer solchen Zartheit begleiten, mit einer solchen Feinheit alle Details herausheben gehört. Man wähnte sich in die Pariser Opéra comique versetzt. Daß der dirigirende Kapellmeister Hr. Esser gewiß ziemlich unschuldig an dieser Meisterleistung ist, hat er uns durch die Art, wie er sonst die Opern einstudirt, anzunehmen berechtigt. Weder er, noch seine beiden Kollegen haben für derlei Feinheiten Sinn und Verständniß. Wir glauben daher nicht zu irren, wenn wir die diesmalige Orchesterleistung hauptsächlich dem Einfluße des Frl. Artôt zuschreiben, und ihr dafür unsere vollste Anerkennung aussprechen. Hingegen können wir nicht begreifen, wie es einer so gebildeten Dame beikommen konnte, in einem dekoletirten Domino und nur mit einer

*) Wir behalten uns vor, diesen Gegenstand nächstens ausführlich zu besprechen.

*) Was auch wirklich bei der letzten Aufführung des „Robert" der Fall gewesen sein soll. A. d. R.

Halbmaske auf dem Balle zu erscheinen. Daß sonst, statt des schwarzen Fracks, in welchem unsere Sänger vollständig ungenießbar sind, wie früher das spanische Kostüme beibehalten wurde, ist zu loben. — Im ersten Akt soll Graf Juliano das zweite Mal die Uhr so stellen, daß sie erst auf elf zeige, wenn die andern Mitternacht verkünden; wenn wie hier die Uhr auf der Bühne ebenfalls zwölf zeigt, hat ja das Schlagen der andern keinen Sinn. Dieser und viele andere Verstöße würden nicht vorkommen, wenn der wichtige Posten eines Regisseurs nicht seit Jahren an dieser Bühne vakant wäre. Die sonstige ärmliche Ausstattung ist in diesem reich dotirten Hoftheater, wenn es sich nicht um ein Ballet handelt, selbstverständlich.

An der Wien.

12. November: Zum ersten Male: „Auf dem Eise und beim Christbaum". Posse mit Gesang in 3 Akten von F. Kaiser. Musik von A. Müller. Benefice des Regisseurs Liebold.

Φ. — Kaiser hat hier abermals ein recht gutes Stück geliefert. Die Intrigue ist geschickt durchgeführt und selbst die Lösung, diese Achillesferse aller dramatischen Schriftsteller, erfolgt auf natürlichem Wege. Dabei ist der Charakter des Hollmann sehr hübsch gezeichnet und konsequent festgehalten: trotz seiner Schwäche und seiner Blödigkeit ist bei dem alten Herrn ein solcher Fond von Güte, Natürlichkeit und Gemüth, daß man sich gerne für ihn interessirt. Auch die übrigen Personen handeln und sprechen ganz vernünftig; der diplomatische Bediente ist recht komisch, im Dialog sind viel gute und treffende Einfälle, und er ist ganz frei von Schwulst und Schönrednerei. Die Kouplets sind witzig und das Duett ebenfalls gelungen. Zu tadeln wäre das fortwährende und oft forcirte Vordrängen des Bedienten und des Stubenmädchens und das schon zu sehr verbrauchte Mittel der Briefverwechslung. Doch sind diese Fehler des Stückes unerheblich im Vergleich mit den Vorzügen desselben. Trotzdem wundert es uns nicht, daß es nach drei Tagen vom Repertoir verschwand. Das Publikum der Vorstadtbühnen ist so systemastisch an den Unsinn und Blödsinn gewöhnt worden, daß es an einem einfachen, vernünftigen Stück gar keinen Gefallen mehr findet. Freilich sind da keine brillanten Aktschlüsse, keine herausfordernden Witze, keine Zoten; und so mußte jedes Beifallszeichen dem mißlaunigen Publikum förmlich abgenöthigt werden. Jedenfalls kann sich aber Hr. Kaiser auf seine einfachen Hervorrufe nach jedem Akte mehr einbilden als gewisse seiner Kollegen auf ihre vielen Bücklinge nach jedem Kouplet und nach jedem bei den Haaren herbeigezogenen Witz. Hr. Liebold dankte in seinem Namen.

Vortrefflich gab Hr. Friese den Hollmann, komisch ohne zu karrikiren, wirksam ohne zu übertreiben. Obgleich wir Hrn. Rott in derlei Scholz'schen Bedientenrollen wie diesen Fabian durchaus nicht gerne sehen, so müssen wir doch anerkennen, daß er dieselbe sehr drastisch durchführte. Frl. Bayer effektuirte in einigen Scenen mehr, als wir erwartet hätten, indem ihr Talent doch ein sehr geringes ist; doch hat sie Routine, Zuversicht und dürfte auch seit ungefähr zehn Jahren, als sie im Carltheater engagirt war, Manches von dieser und jener aufgefangen haben, was sie gut zu verwerthen versteht. Fr. Mellin, die HH. Stein, Dorn, Jäger und Liebold bildeten ein gutes Ensemble. Wenig passend war die Rolle der Marie durch Fr. Blasel besetzt. An Müller's Musik ist diesmal nichts zu loben.

Wiener Konzertbericht.

Gesellschafts-Konzerte.

Erstes Abonnement-Konzert am 13. November.

⁄. — Oratorien sollten eigentlich immer nur Abends aufgeführt werden, aus äußeren und inneren Gründen, aus Rücksichten der Zweckmäßigkeit und des künstlerischen Eindruckes. Die Empfänglichkeit zu musikalischem Genuß ist Abends weit größer, als während der nüchternen Mittags-, resp. Vormittagsstunden, und wäre nur sonst kein Hinderniß, wir würden gern den obigen Wunsch auf sämmtliche Konzerte ausdehnen. Allein die Konkurrenz mit den Schaubühnen und die stehende Beschäftigung der Orchestermitglieder, wie auch vieler Solisten gestattet Solches bei uns nur ausnahmsweise, zumeist nur an jenen Abenden, wo kein Theater ist. Diese sogenannten Norma-Abende aber sollten dann zunächst den Oratorien und die Vormittags-Konzerte eher jeder anderen Gattung Musik gewidmet sein. Ein Oratorium hat gewöhnlich die Länge eines Theater-Abends, während es den weit geringeren Zeitraum einer Mittags-Produktion entschieden übersteigt; der Text ist immer wenigstens annähernd dramatisch angelegt, die Musik bildet eine Art Brücke zwischen Konzert und Theatermusik, — nichts billiger daher, als daß eine solche Aufführung auch der

viel erregteren Theaterstimmung eines großen Publikums theilhaftig werde.

So viel wenigstens ist gewiß: in einem Mittags-Konzerte sind wir Wiener nun einmal nicht im Stande länger als 1½ Stunden Musik zu genießen. Wie groß und mannigfaltig sind nicht alljährlich die Anstrengungen der Gesellschafts-Direktion, resp. ihres Konzert-Komités, um das P. T. Publikum zur Pünktlichkeit und zum „Aushalten" zu bewegen?! So viel Anerkennung wir diesen einigermaßen ostentativen Mittelchen auch zollen, — ein einfacheres Verfahren, wie es die Philharmoniker anwenden, scheint uns zweckmäßiger; es heißt: kurze Konzerte geben und ist probat. Um zwei Uhr ist bei den Philharmonikern Alles zu Ende und Niemand denkt daran, sich früher zu entfernen. In den Gesellschafts-Konzerten dagegen gönnt der vielgeplagte Herbeck weder sich und seinen Sängern und Spielern, noch uns Zuhörern die rechte Zeit zum Athemholen, in einer Hetzjagd wird fortmusizirt, die Leute verlassen den Saal doch vor dem Ende und dieses Ende erfolgt doch regelmäßig um eine Viertelstunde später, als es uns laut offizieller Direktions-Druckerschwärze versprochen ward. — Darum wiederholen wir die ergebenste Bitte um kürzere Konzerte und, was mit inbegriffen ist, um Verlegung aller Oratorien auf theaterfreie Abende.

Nach dem Vorhergehenden brauchen wir den Umstand, daß selbst die prachtvollsten Händel'schen Chöre diesmal nicht durchgeschlagen, kaum näher zu begründen. Es fehlte eben theilweise die Empfänglichkeit in den Aufnehmenden, während die Aufführenden vollkommen ihre Schuldigkeit thaten. Man konnte im Einzelnen wenig aussetzen, — höchstens, daß zwei Nummern, nämlich der Chor „Fall war sein Los" im Beginn der zweiten Abtheilung, und das Solo mit Chor „Singt unserm Gott" in der dritten durch etwas übervolles Zeitmaß Einiges an Korrektheit der Passagen-Abstufung einbüßten, ferner, daß das Sitzenbleiben der Chorsänger weder zweckmäßig noch passend erscheint. Im Allgemeinen jedoch war der Vortrag der Chöre voll Kraft, der Ausdruck würdig, die Abstufungen korrekt, die Intonation tadellos, der Klang der Stimmen sogar schöner, einheitlicher, als wir es vom Singverein gewohnt sind. Dank also und Anerkennung allen Mitsingenden, sowie dem präcis und diskret begleitenden Orchester und vor Allem dem unermüdlichen Leiter des Ganzen, Hrn. Herbeck.

Die Chöre bilden indeß in den Händel'schen Oratorien zwar den schönsten, aber bei weitem nicht den schwierigsten Theil. Die Arien beanspruchen weit mehr von dem Solosänger, als die Chöre von dem Gesammtkörper. Erstens erfordern sie eine seltene Stimmkraft und zugleich eine noch seltenere Technik, zweitens aber auch eine geläuterte Auffassungsgabe, und um so mehr begeisterte Hingebung, als eben gerade sie — die Arien — den sterblichen Theil in des Meisters Partituren repräsentiren. Die Chöre sind fast durchaus von monumentaler Größe, mächtig ergreifend in den Klageliedern des trauernden Volkes, erhaben im Dankgebet, himmelanstürmend im begeisterten Zorn; die Arien dagegen tragen vielfach ein Rokokko-Gepräge, welches weder dem behandelten Stoffe, noch den modernen musikalischen Anschauungen entspricht, daher oft befremdlich, wenn nicht übernaiv, unpassend, wenn nicht kindisch klingt. Neben solchen Zügen von überlebter Schönheit finden sich freilich fast in jedem Solostück Stellen von unvergänglichem Werthe und tief eindringender Kraft.*) Diese künstlerisch auszugestalten und zugleich durch vollendete Technik, durch Wärme, mit Sicherheit verbunden, auch jenes Ueberlebte zur Geltung zu bringen, das wäre eigentlich die Aufgabe der Sänger.

Stellt man so absolute Anforderungen, so konnte man mit den diesmaligen Solovorträgen nur höchst unzufrieden sein. Bescheidet man sich, nur das Mögliche im Auge zu behalten, so durfte man Einzelnes genügend finden, wenngleich selbst von diesem Standpunkte aus Manches zu wünschen übrig blieb.

Hr. Walter ist vor Allem nicht der rechte Sänger für den Judas Makkabäus. Dieser verlangt einen Heldentenor von heller Stimme und energischem Wesen, dazu, wie alle Händel'schen Gesangspartien, eine tadellose Vokalisation und fertige Koloratur. In letzterer Beziehung ist Hr. Walter zwar nicht ungeübt und gelangen ihm einige Passagen recht wohl, während er über andere nur zur Noth und eiligst hinweg kam. Eben so versteht es sich bei Hrn. Walter's bekanntem Talent, Bildung und ansprechenden Mitteln von selbst, daß er die ihm günstig gelegenen Stellen des Partes entsprechend hervorhob; im Ganzen jedoch vermag er es nicht, mit Rücksicht auf Stimmklang und Auffassung, den eigentlichen Charakter der Aufgabe wiederzugeben und entbehrte der Zuhörer jenes Gefühles untrüglicher Sicherheit, welche eine fertige, allseitig abgerundete, ihren Stoff beherrschende, ihrer selbst sichere Kunstleistung einflößt.

Sehr schwach war der Baßpart vertreten. Hr.

*) Händel war 61 Jahr alt, als er (1746) den „Judas Makkabäus" vollendete. Fünf Jahre später komponirte er den „Messias"

Panzer ist nicht mehr im Besitze der dazu erforderlichen Stimm-Mittel. Wenn sich auch im Verlauf des Konzertes sein Organ einigermaßen kräftigte und demgemäß auch die bekannten Vorzüge seines Gesanges — richtige musikaliche Betonung und eine gewisse maßvolle Eindringlichkeit des Vortrags, bei ziemlicher Geläufigkeit — momentan wohlthuend hervortraten, so mangelte dem Ganzen doch alle Frische und Volltönigkeit, die bei Händel unerläßlich ist.

Fr. Wilt ist eine Sängerin von guten Stimm-Mitteln, fest musikalisch und ohne Unarten im Vortrag. Ihre Leistung ließ demnach technisch am wenigsten zu wünschen übrig. — Dagegen bewährte sich der Gesangsunterricht unseres Konservatoriums gar mangelhaft in den Personen zweier Schülerinnen, denen ein Theil der Sopran- und die Altpartie anvertraut war. Beiden mangelt es an der richtigen Entwicklung ihrer Stimme. Die der Sopranistin ist dünn und spitz, jene der Altistin dumpf und tonlos und namentlich bei letzterer läßt die Aussprache der Vokale (o statt a, eu statt o) auf einen verfehlten Unterricht schließen. Keinesfalls sind die noch mit Bekämpfung der Elementarschwierigkeiten beschäftigten Mädchen reif zur Ausführung Händel'scher Solopartien.

Noch haben wir Desjenigen zu gedenken, was nicht gemacht wurde. Es waren nämlich acht Arien (der verschiedenen Stimmen) weggelassen worden. Diese Maßregel ist an und für sich, der Länge des Oratoriums wegen, unerläßlich, und im gegenwärtigen Falle um so mehr, als die weggelassenen Nummern fast durchaus zu dem entschieden Antiquirten gerechnet werden müssen.

Wenn wir schließlich berichten, daß die Stimmung des Publikums einigermaßen flau war, und selbst bei den prächtigen Chören nur momentan etwas gehobener erschien, so läßt sich diese Erscheinung im Allgemeinen auf das im Eingang Bemerkte, im Besonderen auf die Ausführung der Soli zurückführen. Die Bemühungen der konzertgebenden Gesellschaft waren jedenfalls aller Ehren werth, keinesfalls aber von siegreicher Kraft und Sicherheit, daher auch der Erfolg kein durchschlagender.

Quartette.

Laub und Hellmesberger. Erste Produktionen.

m. — Mit freudigem „Willkommen" begrüßen wir die Wiedereröffnung der beiden, resp. von den HH. Laub und Hellmesberger geleiteten Quartettcyklen. Dieselben konstituiren in der That derzeit die größte Stärke unserer musikalischen Saison. Orchestrale Aufführungen betreffend, steht Paris mit seinen Konzerten des Conservatoire, so sehr dieselben auch seit Habeneck's Zeiten an Vortrefflichkeit eingebüßt haben mögen, noch immer obenan. In Bezug auf Oratorien leistet das sonst unmusikalische England das Bedeutendste. Dort ist die biblisch-epische Musik ein Kultus; Händel's Traditionen sind annoch lebendig und überdies ist Geld genug vorhanden, um die ausgezeichnetsten Gesangskünstler des Auslandes zur Besetzung der Solopartien zu gewinnen. Die Oper anlangend — o weh! — steht es, sogar mit Bezugnahme auf den allhier wirklich vorhandenen und disponiblen Fond an Solosängern, Chor und Orchester, überall besser als bei uns. Es bleibt also nur das Gebiet der Kammermusik, speziell das Quartett, auf dem, wie gesagt, dermalen in Wien das Vorzüglichste zu finden ist.

Das Quartett der vier Gebrüder Müller in Braunschweig, das im Ensemble das Höchste bot, ist zersprengt. Die beiden Gesellschaften Alard-Franchomme und Morin-Chevillard in Paris sind allzu spezifisch französisch, und kommen gelegentlich unübertreffliche Meister, wie Joachim und Piatti in London zusammen, so können sie, wenn auch noch so gut secundirt, in dem Zeitraume von wenigen Wochen und mit einer, höchstens zwei Proben für jede einzelne Produktion, jene vollständige Amalgamirung und Zusammenschmelzung der vier Stimmen, jene so zu sagen, Viereinigkeit nicht erzielen, die beim Quartette, wenn nicht höher, doch gewiß eben so hoch steht als die absolute Vorzüglichkeit des Primarius Gaudeamus igitur, daß wir wenigstens nach einer Richtung hin etwas Apartes zu haben behaupten können. Daß bei uns zwei Gesellschaften um die Palme kämpfen, ist, nach unserem Dafürhalten, ein Vortheil. Es lebe die freie Konkurrenz! Es lebe der edle Wettstreit der Besten um das Beste, namentlich auf dem Felde der Kunst, wo nicht blutig gekämpft, wo nicht der Stärkere geschwächt, der Schwächere vernichtet wird, sondern beide Kämpen, im Kampfe selbst, ja so eigentlich durch die Ueberlegenheiten des Gegners erstarken. Der eigentliche Gewinner aber sind — wir, das Publikum.

Hr. Laub war es, der mit seinen Gefährten Käßmayer, Hilbert (Viola) und Schlesinger den Reigen eröffnete. Das Programm lautete: 1. Haydn, Quartett, D-dur, op. 72; 2. Schumann, Sonate, D-moll, für Piano (Hr. Brahms) und Violine; 3. Mozart, Quintett, G-moll, zweite Viola Hr. Thalmann.

Ueber die Vorzüge des Hrn. Laub als Geiger sich neuerdings zu verbreiten, dünkt uns überflüssig. Schöner Ton und schöne Bogenführung, haarscharfe Intonirung *), überhaupt eine mit den größten Schwierigkeiten beinahe Spaß treibende Technik ꝛc. ꝛc. sind ihm allerseits zugestandene Eigenschaften, und ein Kritiker, der auf dieses Thema argumentirend eingehen wollte, wäre, um eine familiäre französische Phrase zu gebrauchen, ein „enfonceur de portes ouvertes". Besondere Erwähnung verdient dagegen, als höchst bedeutender Fortschritt, daß Hr. Laub, der im vorigen Jahre im Quartette noch immer zu sehr der Konzertspieler war, heuer im vollkommen richtigen Verhältnisse zu seinen Kollegen stand — er beugte sich der Synthesis. Von besonders günstigem Einfluß zeigte sich dieser Umstand gleich in der ersten Programm-Nummer. Ein κατ' ἐξοχὴν Solospieler wird jenen Grad der Abnegation, die zum Vortrage der Primstimme eines Haydn'schen Quartettes nothwendig ist, nicht aufzubringen vermögen. Hier heißt es ganz und gar sich selbst vergessen und aufgehen in dem seligen Gefühle ungetrübter Befriedigung, die Existenz der Wolke nicht kennender Heiterkeit, welche beinahe das stehende „Programm" der Haydn'schen Quartette genannt werden könnte, als wären sie zur Zeit der unverpfuschten Schöpfung geschrieben worden, wo noch „Alles gut war". Hr. Laub trug nun seinen Part gerade mit jener Ruhe in der Begeisterung vor, die zur Lösung der erwähnten Aufgabe erforderlich ist, so daß unter allen virtuosen Violinspielern des heutigen Tages, seine Auffassung derjenigen des verewigten, im Vortrage Haydn'scher Quartette unübertrefflichen Mayseder, am nächsten zu kommen scheint.

Mag vielleicht ein Zweifel darüber entstehen, ob das eben besprochene Quartett nicht aus vorerbsündlicher Zeit, oder bevor Pandoren's Büchse eröffnet worden war, datire, so wird es dagegen Jedermann einleuchten, daß das Uebel, zur Zeit als Schumann seine Sonate schrieb, bereits in die Welt gekommen war. Welch' unversöhnte, schmerz- und unruhevolle, unbefriedigte und keine Befriedigung hoffende, an sich und der Welt verzweifelnde Seelenstimmung! Als ob, der sich so vernehmen läßt, nur wüßte, was er nicht will, und nicht an das glaubte, was er wünscht! — ein Abbild unserer Zeit! Hr. Brahms spielte seinen Part sehr wacker, aber einigermaßen zu komfortable, allenfalls wie ein Komponist, der sich nur ausnahmsweise herbeiläßt, auch einmal Klavier zu spielen. Mozart's unvergängliches G-moll-Quintett beendigte auf würdige Weise den herrlichen musikalischen Abend.

Es wäre höchst ungerecht, wollten wir nicht der übrigen Partner des Hrn. Laub rühmlichst erwähnen. In der That, sie waren mit ihm Eins, und wir freuen uns besonders hervorheben zu können, daß gegen das Vorjahr im Zusammenspiel und auch in der Besetzung des Violaparts ein großer Fortschritt bemerkbar war. Der Saal war vollständig gefüllt und der Beifall ein verdienter.

Hr. J. Hellmesberger, mit seinen Genossen, Durst, Dobyhal und Röver, begann vorigen Sonntag. Als die ältere Gesellschaft, deren vortreffliche Leistungen wir schon so oft eingehend besprochen, können wir uns etwas kürzer fassen. Im Ensemble ist dieses Quartett noch vorzüglicher als das ersterwähnte: die Herren kennen sich eben schon viele Jahre und haben es durch ununterbrochenes Zusammenstudiren so weit gebracht, daß sie bereits jede Vortragsnüance ihres Leiters im voraus errathen, acceptiren und zum Ausdruck bringen. Einen Umstand, der uns besonders erfreute, können wir nicht unerwähnt lassen: Im ursprünglichen, für sämmtliche acht Abende angesetzten Programme waren nämlich die erste und dritte Nummer der ersten Produktion mit denen der vorbesprochenen Laub'schen identisch gewesen. Hellmesberger hatte den Takt, sein Programm entsprechend zu modifiziren: er gab, statt des erstangekündigten D-dur, das G-dur-Quartett desselben Meisters, Haydn, und statt Mozart's G-moll- das Mendelssohn'sche B-dur-Quintett. Wir gratuliren Hrn. Hellmesberger zu seinem kollegialischen Zartgefühl: wir hätten ihm in der That eine Rivalitäts-Demonstration höchlich übelgenommen, umsomehr, als er durch die Unternehmung seiner Kunstgenossen auch bezüglich des vile metallum keinerlei Einbuße erlitten hat; zum mindesten war der Saal bis in seine fernsten Räume und knapp bis an die exekutirenden Künstler hin, besetzt.

Den Haydn spielt uns Hellmesberger nicht ganz so zu Dank wie Laub — er vermag es eben nicht wie Letzterer, so ganz und gar sich selbst zu vergessen, ein klein bischen Koketterie verbleibt. Dagegen hat uns sein Vortrag im Mendelssohn'schen Quintett, namentlich in dem herrlichen Adagio, vollständig entzückt.

Des großen Sebastian's Konzert (neu) für Piano, Violine und Flöte, mit Begleitung, hat uns sehr interessirt. Im ersten Satze namentlich ist, außer dem Brabanter-Spitzen-Detail, das bei Bach überall zu finden, wirklich

*) Hr. Laub scheint, was Intonirung und überhaupt Reinheit des Spiels betrifft, heuer weil besser disponirt, als im vorigen Jahr. A. d. R.

viel und edle Inspiration. Auch das Adagio hat viel Empfundenes, das Finale aber fällt gegen die beiden früheren Sätze in dieser am Ende allerwichtigsten Beziehung bedeutend ab; Hr. Epstein spielte den Klavierpart mit jener tadellosen Korrektheit, die wir an ihm gewohnt sind. Hrn. Doppler's Leistung (Flöte) war vorzüglich. Das Publikum empfing Hrn. Hellmesberger wie einen alten Liebling, wie ein rechtes enfant gâté (et cultivé möchten wir hinzufügen) und belohnte seine und seiner tüchtigen Kollegen Leistungen durch jubelnden Beifall.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

Sechs Klavierstücke von Georg v. Madeweiß. — Wien, bei Karl Haslinger.

H—l. Diese Tonstücke führen nachstehende Aufschriften: 1. „Ich bin so guter Dinge, so heiter und so rein, und wenn ich einen Fehler beginge, so könnt es keiner sein" (Xenie von Goethe) 2. Auch eine Ariadne auf Naxos. 3. Mnemosyne. 4. La tapageuse. 5. Cavalcade. 6. Qual ohne Entschluß.

Wenn ein Tonstück für sich spricht, bedarf es keiner Beihilfe, um etwas zu bedeuten. Solche konkrete Aufgaben aber, wie die vorliegenden, sind schon gar nicht zu billigen, indem bei der Unbestimmtheit der Tonsprache tausend andere Bezeichnungen eben so gut, hundert besser mit der durch die Töne vermittelten Stimmung zusammentreffen würden. Indessen ist es Mode und Hr. v. Madeweiß wird nicht der Letzte sein, der ihr huldigt. Unter den vorliegenden sechs Tonstücken dürfte dem ersten (Scherzo mit Trio), dem zweiten und dem vierten der Vorzug gebühren, in dem zweiten folgt der ernsten Einleitung ein melodiöses, aber triviales Allegretto, dem sich das tempo primo anschließt; in Cavalcade beruht das Charakteristische zumeist auf Aeußerlichkeiten und „Qual ohne Entschluß" (jedenfalls eine unpassende, um nicht zu sagen sinnlose Aufschrift) ist eine wenig erquickliche Ton-Blüette.

Herbstbilder. Klavierstücke von Eduard Horn. Wien, bei Karl Haslinger.

Das erste dieser Bilder — „Haide" überschrieben — ist ein größeres Tonstück mit der Vorzeichnung: „Sehr phantastisch und frei im Takte zu spielen", die zwei anderen „Herbstzeitlose" und „Kirmeß" sind charakteristische Skizzen von geringerem Umfange. Das erstgenannte Stück strebt mehr an als es leistet, die anderen treten bescheidener auf; eine wahrhaft erquickliche, natürliche Charakteristik aber ist in keinem zu finden. Am gefälligsten spricht sich noch „Kirmeß" aus. Uebrigens reihen alle drei Tonstücke sich in dieser Weise nur dem an, was heutigen Tages in der Regel geboten wird, und mögen daher geübten Pianisten, die einen Wechsel wünschen, zur ephemeren Benützung nicht unwillkommen sein.

Drei Gesänge von Robert Franz („Bitte" aus Op. 9, „Die Harrende" und „Romanze" aus op. 35), für das Piano übertragen von Jaell, op. 119. Breslau, Verlag von F. E. Leuckart.

Solche Uebertragungen geist- und ausdrucksvoller Lieder sind bei umsichtiger Wahl und guter Bearbeitung gewiß dankenswerth. Namentlich ist es das moderne Lied, das sich mit seiner ohnedies zumeist auf die Macht des Akkords und einer ausdrucksvollen Begleitung gegründeten Wirksamkeit zu solcher Bearbeitung anbietet.

Was für schöne Erfolge auf diesem Wege zu erzielen seien, hat Lißt bewiesen. Unter den vorliegenden empfehlenswerthen Uebertragungen wird sich besonders die Romanze mit ihrer Steigerung (Allegro vivace, molto agitato), in dem Momente, „als der Jäger von dem scheuenden Rosse springt und keiner weiß, wo er blieb", unter der Hand tüchtiger Pianisten als wirksam erweisen.

Nocturne pour Piano, composé et dédié à Madame Desiré Hallé, par Stephen Heller. Op. 103. Berlin, Propriété de A. M. Schlesinger.

Zwar keine der ansprechenderen Kompositionen dieses fruchtbaren Komponisten für den Salon; jedoch als Abwechslung für gebildete Pianisten immerhin brauchbar.

Ouvertüre (C-moll) komponirt und dem Hrn. Regierungspräsidenten Freiherrn v. Schleinitz gewidmet von W. Grahn. Arrangement für das Pianoforte à quatre mains. Bromberg, Verlag von M. Aronsohn's Buchhandlung.

Eine in keiner Richtung durch Originalität hervorragende Arbeit, deren melodiöser Charakter und ungezwungene Haltung aber zu loben sind, und welche die Zahl gut spielbarer und effektvoller vierhändiger Klavierstücke angemessen vermehrt.

Komödianten-Lieder. Gesammelt und herausgegeben von Hermann Jansen. Leipzig, Verlag von E. Wengler. 1864.

Φ. — Der Titel dieser Sammlung scheint uns nicht passend gewählt, denn sie enthält keine, oder nur sehr wenige eigentliche Komödianten-Lieder. Der Herausgeber hat nämlich 130 Gedichte, Lieder, Kouplets, Humoresken u. s. w., welche alle auf das Theater oder den Schauspielerstand, auf einzelne Bühnen oder einzelne Bühnenmitglieder Bezug haben, gesammelt und diesen als Anhang noch 42 verschiedene Prologe und Epiloge beigegeben. Daß die Berliner Koupletschreiber und Witzmacher darin am stärksten vertreten sind, ist selbstverständlich. Von Wienern kommt der Name Saphir am häufigsten vor; doch begegnen wir auch Castelli, Bäuerle, Anton Langer u. A. Die Namen Gottschall, Freytag, Heyse, Anastasius Grün, Holtei, Ludwig Löwe, Weilen, Marggraff u. s. w. bürgen übrigens dafür, daß sich in der Sammlung auch manches Werthvollere befindet, während die Aufnahme einer Anzahl ganz unbedeutender, ja vollends abgeschmackter Sachen unerklärlich bleibt, da dieselben so leicht mit besserer, in dieselbe Richtung einschlägiger Waare hätten ersetzt werden können. Das kurze Vorwort des Verlegers verspricht vier Illustrationen, das Buch enthält deren jedoch nur drei, die indeß so wenig gelungen sind, daß man den Ausfall der vierten leicht verschmer-

zen kann. Prolog- oder Epilog-bedürftigen Direktionen und deklamationssüchtigen Schauspielern ist übrigens das Buch (Preis 1 Rthlr. 10 Ngr.) zu empfehlen.

„Tartüffe Junior" oder „Martin Goldermann und seine Erben. Lustspiel in fünf Aufzügen von H. Chr. L. Klein. — Neuwied und Leipzig, Verlag der J. H. Häuser'schen Buchhandlung. 1864.

L. — Klein soll wohl Boz heißen. Das Stück ist die Geschichte Martin Chuzzlewits von Boz Dickens. Das Skelett derselben ist herausgelöst, in Scenen geschnitten und die Phrase des Engländers in deutsche Alexandriner gebracht. Wie das geschehen, zeigt am besten ein Beispiel. (Herr Lauterbach ist Herr Packsniff, Thomas Schlicht ist Thomas Pinch, Brause ist John Westlok u. s. w.)

Wir lesen in Boz: „Er hat vorige Nacht im Drachen geschlafen", versetzte die jüngere Miß Packsniff, „und Mr. Pinch dinirte mit ihm. Sie verbrachten den Abend zusammen und Mr. Pinch ist sehr spät nach Hause gekommen".

„Und diesen Morgen, Papa, habe ich ihn auf der Treppe gesehen", sagte Mary mit ihrer gewöhnlichen munteren Laune, „er sah so abscheulich aus, o Gott! Sein Gesicht spielte in allen möglichen Farben, seine Augen waren wie ausgekocht, so blöde, und der Kopf that ihm fürchterlich weh, das weiß ich, denn ich hab's ihm angesehen, und seine Kleider rochen, o ich kann gar nicht sagen, wie abscheulich nach" — hier schauerte das Fräulein zusammen — „nach Tabak und Punsch".

Das heißt bei H. Chr. L. Klein:

Charitas.

Der Brause, Vater, denk, er weilt noch immer hier,
Im Drachen wählte er sein gestrig' Nachtquartier,
Und Thomas hat mit ihm den Abend zugebracht,
Sie trennten sich daselbst erst kurz vor Mitternacht.

Gratia.

Und als ich Thomas sah, wie war er da verändert!
Das Angesicht so blaß, die Augen trüb umrändert,
Sein Sonntagsanzug roch — bedenk einmal wie fein —
Noch durch das ganze Haus nach Tabak und nach Wein.

Wir haben vergebens gesucht, den Namen Ch. Dickens irgendwo angeführt zu finden. Wir lasen nur, daß zu einer beabsichtigten Aufführung des Stückes sich der Verfasser die Genehmigung vorbehält.

Lokales.

Im Burgtheater geht heute Melchior Meyr's „Herzog Albrecht" zum ersten Mal in Scene. — Weilen's „Edda" soll am 10. Dezember zur Aufführung gelangen, besetzt durch die Damen Wolter, Rettich, Bognar, die HH. Wagner, Gabillon, Förster, Franz Kierschner, Laroche, Lewinsky, Franz, Baumeister, und Hartmann. — Eine kleine Novität, das einaktige Lustspiel „Rezept gegen Schwiegermütter" aus dem Spanischen von König Ludwig von Bayern übersetzt, kommt auch bald daran; darin beschäftigt sind: die Damen Haizinger, Hebbel, Mathes, die HH. Sonnenthal, Beckmann, Baumeister. — Im „deutschem Krieger" soll, neuen Bestimmungen zufolge Hr. Löwe den Kurfürsten spielen. — Auch Bauernfeld's „Fata Morgana" soll wieder aufgenommen werden. Die HH. Laroche, Gabillon, Beckmann und Baumeister bleiben im Besitze ihrer Rollen; die Eveline, Julie, Dominika werden durch die Damen Baudius, Mathes, Grafenberg, der Baron durch Hrn. Franz Kierschner besetzt. Wir gestehen, daß uns die Wiederaufnahme manches andern Produktes des Wiener Scribe's mehr Freude gemacht hätte, als die nebelhafte „Fata Morgana".

Frl. Wildauer soll wieder in's Burgtheater übersiedeln, so meldet der „Botschafter". Wir bedauern herzlich, daß die geschätzte Künstlerin einer so fatalen Scene wie neulich im „Robert" dazu bedurfte, um diesen Entschluß zu fassen. Wir haben es nie an freundlichen Winken fehlen lassen, und das zu einer Zeit, wo der Uebergang noch ein ganz freiwilliger und theilweise bedauerter hätte sein können. Uebrigens würden wir nicht wünschen, daß Frl. Wildauer das Operntheater ganz verließe; sie könnte ganz gut in der Burg sich mit Fr. Haizinger in's Fach der komischen Alten theilen, und im Operntheater dem Frl. Bettelheim alle jene weder ihrem Stimmcharakter noch ihrer Persönlichkeit entsprechenden älteren Partien abnehmen.

Dawison beginnt an der Wien sein Gastspiel am 9. Dezember mit „Hamlet". Die Besetzung ist folgende: König: Hr. Dorn; Königin: Fr. v. Wassowicz; Polonius: Hr. Friese; Laertes: Hr. Dreßler; Ophelia: Frl. Christ. Den Gedanken, auch als König Philipp zu gastiren, dürfte Hr. Dawison wohl aufgeben, denn ein Quartett wie es Schiller hier braucht (Königin, Eboli, Posa, Karlos) ist bei einer zusammengewürfelten Gesellschaft, wie die für das Gastspiel aus allen Winden hergewehte, nicht in genießbarer Weise herzustellen.

Die Compagnie parisienne, unter Mitwirkung des Hrn. Laferrière, beginnt den Cyklus ihrer acht Vorstellungen im Carltheater am 5. Dezember. Die Direktion hat bereits ein Abonnement eröffnet: für eine Loge 128 fl., für einen Balkonsitz 32 fl., für einen Parterresitz 20 fl. u. s. w. Bei so hoch gegriffenen Preisen dürfte der Zudrang ein sehr mäßiger sein.

Kapellmeister Stenzl ist vor einigen Tagen gestorben. Er war vor Jahren als Violinspieler im Orchester des Theaters an der Wien und kam dann als Kapellmeister in's Carltheater. Als Komponist war er ganz unbedeutend.

Die Pensionsfond-Akademie im Operntheater hat am 15. Abends stattgefunden. Außer dem von Hrn. Dessoff geleiteten Orchester, wirkten noch mit: Frl. Artôt, Frl. Bettelheim, Frl. Destinn und Hr. Laub. Zuspruch und Beifall waren gleich groß.

Konzerte der nächsten Woche: heute Samstag Abends 7½ Uhr im Musikvereinssaal Hr. Boskowitz, Pianist; morgen Sonntag Mittags im Operntheater, zweites philharmonisches Konzert (Bargiel, Haydn, Mendelssohn); Abends 7½ Uhr Hr. v. Bocklet, Pianist; Donnerstag den 24. Abends 7½ Uhr Hr. Derffel, Pianist.

Briefkasten der Redaktion. 12. — 18 November: ♂ in Berlin, und C. Th. E. hier: Erhalten. — L. v. S hier, K. K. K. in Königsberg, H. B. in Frankfurt, pp. in Olmütz, F. in Paris, N. in Dresden: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 48. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 26. November. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Mozart's Requiem.

Nachlese zu den Forschungen über dessen Entstehen.

Von L. v. **Köchel**.

Nach langen und scharfen literarischen und nichtliterarischen Kämpfen kam nach und nach das Geschichtliche der Entstehung des Mozart'schen Requiems in seinen wesentlichen Momenten an den Tag, wie dies in O. Jahn's „Mozart" B. IV, S. 565 ff., besonders aber S. 775—790 dargestellt ist. Es blieben aber noch immer einzelne Partien übrig, deren Aufklärung dem Forscher von Interesse ist. In dieser Richtung kamen mir durch die Freundlichkeit des Hrn. Ritters J. v. Pfusterschmied in Wien zwei Schriftstücke zu, deren Benützung mir gütigst gestattet wurde. Das eine ist folgende Erklärung des nachmaligen Hofkapellmeisters Josef Eybler (gest. 1846): „Endesunterzeichneter bekennet hiemit, daß ihm die verwitwete Frau Konstanzia Mozart das von ihrem seligen Herrn Gemahl angefangene Seelenamt zu vollenden anvertraut; derselbe erkläret sich, es bis auf die Mitte der künftigen Fastenzeit zu enden, und versichert zugleich, daß es weder abgeschrieben, noch in andere Hände als die der Frau Witwe gegeben werden soll. Wien den 21. Dezember 1791. Joseph Eybler".

Dadurch wird wenigstens einer „der mehreren Meister" bestimmt nachgewiesen, denen nach Süßmayr *) die Witwe Mozart die Endigung des Requiems übertragen hatte, welche aber damit nicht zu Stande kamen. Von Süßmayr wird jedoch dabei kein Name angegeben. Diese Nachweisung veranlaßte mich, Mozart's Originalpartitur des Requiems in der Hofbibliothek wiederholt vorzunehmen, dieses Mal aber mit Rücksicht auf diejenigen Theile, welche von fremder Hand eingetragen worden waren. Es wurde bekanntlich bei Auffindung des Autographs des Requiems bemerkt und von Abbé Stadler bestimmt angegeben, daß in den autographen Partitur-Entwürfen des Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare und Confutatis die Singstimme und einige Andeutungen der Instrumentirung von Mozart herrühren, welche Partien zum Behufe der André'schen Ausgabe der „Partitur des Dies irae etc., so wie solches Mozart eigenhändig geschrieben und Abbé Stadler kopirt hat" ausgeschieden wurden, dagegen die von fremder Hand in die Entwürfe hineingetragene Instrumentirung mit einem Bleistiftstrich umfangen wurde. Diese Instrumentirung von fremder Hand ergab sich mir nach genauer Vergleichung mit mehreren autographen Partituren unzweifelhaft als Josef Eybler's Handschrift, so wie auch die Schrift jener zwei Takte in der Singstimme des Lacrymosa. (Vergl. O. Jahn a. a. O. 693, Anm. 30.) Ueber das Confutatis geht diese Instrumentirung nicht hinaus und beschränkt sich in der Regel auf das Streichquartett, nur im Dies irae und Confutatis sind auch Bläser ausgesetzt. Man merkt diesem Versuche der Instrumentirung das Aengstliche in den Rhythmen der Begleitung, in der Vertheilung der Harmonie u. dgl. an und findet es begreiflich, daß dieser Versuch bei Zeiten aus Unzulänglichkeit der Kräfte aufgegeben ward, worauf die Vollendung, ohne weitere Berücksichtigung dieses ersten Versuches, an

*) Brief an Härtel vom 8 Februar 1800. O. Jahn a. a. O. 775.

den dazu viel berufeneren Schüler Mozart's, F. Süßmayr gelangte. Wahrscheinlich erhielten von der Witwe Mozart's Abbé Stadler und Eybler, beide Mozart's Freunde und um seinen musikalischen Nachlaß verdient, die autographen Partitur-Entwürfe des Requiems, vielleicht auch aus dem Grunde, um das „Geheimniß", wie es sich mit der Vollendung des Requiems verhalte, nicht vor der Zeit zu verrathen.

Das zweite der erwähnten Schriftstücke hat den Titel: „Wahre und ausführliche Geschichte des Requiem von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839. Von Anton Herzog, Kreis-Hauptschuldirektor und Chorregent in Wiener Neustadt". — Das vorliegende Manuskript war zum Druck bestimmt, wozu es aber nicht kam. Der Verfasser war in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Lehrer zu Klam, einer Patronatsschule des Grafen Walsegg, des Bestellers des Requiems, und wirkte als Musiker sowohl bei der größtentheils improvisirten Kapelle des Grafen, insbesondere aber auch bei der ersten Aufführung des Requiems mit. Die Mittheilungen in dieser „Geschichte" haben innere und äußere Glaubwürdigkeit und verdienen wegen mancher Charakterzüge des Bestellers des Requiems, sowie wegen mehrerer Umstände bei der ersten Aufführung und nach dem Erscheinen desselben im Druck, näher gekannt zu werden. Wir lassen, nach Beseitigung der Einleitung und jener Theile, wo der Verfasser nicht aus eigener Wahrnehmung spricht, die geschichtliche Darstellung mit den Worten des Verfassers folgen und fügen nur wenige Anmerkungen bei.

„Franz Graf von Walsegg *), Besitzer der Herrschaften Schottwien, Klam, Stuppach, Pottschach und Ziegersberg in Oesterreich unter der Enns, im Kreise unter dem Wiener Walde gelegen, lebte seit seiner Verehlichung mit Anna Edlen von Flammberg auf seinem Schlosse zu Stuppach als zärtlicher Gatte und wahrer Vater seiner Unterthanen. Er war ein leidenschaftlicher Liebhaber der Musik und des Theaters; daher wurden jede Woche an Dienstagen und Donnerstagen, jedesmal durch volle drei Stunden Quartette gespielt und an Sonntagen Theater gegeben, an welchen letzteren der Graf und die Gräfin nebst deren Frl. Schwester theilnahmen, wie auch alle Beamten, das ganze zahlreiche Hauspersonale, jedes nach seinen Fähigkeiten Rollen übernehmen mußte. Zum Behufe des Quartettspieles hielt der Graf zwei ausgezeichnete Künstler, Johann Benard als Violinspieler und Louis Prevost als Violoncellspieler. Der Graf spielte bei Violinquartetten das Violoncell, bei Flötenquartetten die Flöte und ich gewöhnlich die zweite Violine oder die Viola".

„Damit es bei den so häufigen Produktionen nicht an neuen Quartetten mangle, schaffte der Graf nicht nur alle im Druck erschienenen Musikalien dieser Art an, sondern stand auch noch mit vielen Kompositeuren, aber immer, ohne seinen Namen zu nennen, in Verbindung, die ihre Werke lieferten, von denen er sich aber den ausschließenden Alleinbesitz vorbehielt, und sie darum gut honorirte. Namentlich hat Hoffmeister viele Flötenquartette geliefert, in welchen die Flötenstimme ganz praktikabel, die drei übrigen Stimmen aber ungemein schwer gesetzt waren, damit sich die Spieler recht abarbeiten mußten, wozu der Graf zu lachen pflegte. Die auf geheimen Wegen eingelaufenen Partituren schrieb er gewöhnlich mit eigener Hand ab, und legte sie dann zum Ausschreiben der Auflagstimmen vor. Eine Originalpartitur haben wir nie zu sehen bekommen. Wurden dann solche Quartette gespielt, so mußten wir den Autor errathen. Gewöhnlich riethen wir auf den Grafen selbst, weil er wirklich zuweilen einige Kleinigkeiten komponirte; er lächelte dazu und freute sich, daß er uns nach seiner Meinung mystifizirte; wir aber lachten, daß er uns für so leichtgläubig hielt. Auf solche Weise ging das wechselseitige Mystifiziren einige Jahre fort. Diese Umstände glaube ich vorausschicken zu müssen, um das, was man bei der Entstehung des Requiem „geheimnißvoll" nennt, besser beurtheilen zu können".

„Am 14. Februar 1791 entriß der Tod dem Grafen seine geliebte Frau in der Blüthe ihres Lebens. Er ließ, ihr Andenken zu ehren, durch seinen Geschäftsträger Dr. Johann Sortschan einen kostbaren Leichenstein — und bei Mozart ein Requiem bestellen, von welchem er sich wieder, wie gewöhnlich, das alleinige Eigenthumsrecht vorbehielt. — — — Nachdem der Graf die Partitur des Requiems erhalten hatte, schrieb er dieselbe sogleich, nach seiner gewöhnlichen Weise mit eigener Hand von Note zu Note ganz rein ab und übergab solche stückweise seinem Violinspieler Benard, damit er die Auflagstimmen ausschreibe. Während dieser Arbeit saß ich oft stundenlang an Benard's Seite und verfolgte den Gang dieses ausgezeichneten Werkes mit steigendem Interesse; denn zu jener Zeit war mir der ganze

*) Gest. 11. November 1827

Vorgang *) mit dem Requiem durch den Oberbeamten Leutgeb, der die Abtragung des Honorars dafür aus der Gypsniederlage in Wien zu besorgen hatte, durchaus bekannt. Nachdem alle Auflagstimmen ausgeschrieben waren, wurde sogleich die Einleitung zur Aufführung des Requiems getroffen. Weil sich aber in der Umgebung von Stuppach nicht alle dazu geeigneten Musiker aufbringen ließen, so wurde veranstaltet, daß die erste Aufführung des Requiems in Wiener-Neustadt erfolgen sollte. Man traf die Auswahl unter den Musikern so, daß die Solo- und wichtigsten Parte von den besten, wo man sie fand, besetzt wurden; daher geschah es, daß der Sopranist Ferenz aus Neustadt, die Altistin Kernbeiß aus Schottwien, der Tenorist Klein aus Neustadt und der Bassist Turner aus Gloggnitz zu den Soloparten verwendet wurden. Am 12. Dezember 1793 wurde Abends auf dem Chore in der Zisterzienser Stiftspfarrkirche zu Wiener-Neustadt die Probe und am 14. Dezember um 10 Uhr ein Seelenamt in der nämlichen Kirche abgehalten, wobei dieses berühmte Requiem zum ersten Male zu seinem bestimmten Zwecke aufgeführt wurde **). Graf Walsegg dirigirte selbst das Ganze. Am 14. Februar 1794, am Sterbetage der Gräfin wurde das Requiem in der Patronatskirche des Grafen zu Maria Schutz am Semmering aufgeführt; aber von dieser Zeit an wurde von dem Grafen sonst kein Gebrauch davon gemacht, als daß er dasselbe in Quintett für Streichinstrumente setzte, deren Partitur ich auch einige Jahre in meiner Verwahrung hatte. Diejenige Partitur des Requiems, welche von Süßmayr's Hand ***) geschrieben sein soll, habe weder ich, noch sonst Jemand außer dem Grafen je zu Gesicht bekommen, und man wußte auch nicht, was der Graf mit derselben so wie mit den andern Original-Partituren verschiedener Art, die er außerdem besessen hat, vorgekehrt habe. Die Partitur aber, die mir der Graf zum Einstudiren für die Sänger übergeben hat, war von seiner eigenen Hand geschrieben und ich würde sie noch auf dem ersten Blick erkennen. — Ich habe die von der k. k. Hofbibliothek akquirirte Partitur nicht gesehen, glaube aber, daß sie vielmehr die von der Hand des Grafen von Walsegg geschriebene sein mag, weil sie sich unter seinen Musikalien nach seinem Tode nicht gefunden haben soll“ *).

„Man kann sich denken, welchen Eindruck es auf den Grafen machte, als er erfuhr, daß die Partitur seines Eigenthumes in Leipzig öffentlich in Druck erschienen sei. Wirklich wollte der Graf gegen die Witwe Mozart anfänglich ernstliche Schritte machen, die Sache wurde aber bei seiner Herzensgüte in der Folge gütlich ausgeglichen. Uebrigens war er nicht einmal genau unterrichtet **), wie weit Mozart's Arbeit reichte; er glaubte bis zum Agnus Dei. Dieß erhellt aus folgendem Umstande: Als ich mir später aus der in Leipzig aufgelegten Partitur zu meinem Gebrauche die Auflagstimmen ausschreiben ließ, ersuchte ich den Grafen um den Organo seines Requiem, weil derselbe in der gedruckten Partitur nicht beziffert ist, um mir die Bezifferung zu ersparen, darüber sagte er mir, ich würde seine Orgelstimme nicht ganz brauchen können, indem er ein anderes Agnus Dei habe. Ich überzeugte ihn aber des Gegentheils, weil mir jede Note seines Requiem bekannt war. Daß er in seine Partitur ein anderes Agnus Dei haben wollte, als die Leipziger Partitur, suchte der Graf uns dadurch glaublich zu machen, daß er immer sagte, er sei ein Schüler Mozart's und habe ihm die Partitur stückweise zum Durchsehen nach Wien geschickt. Kurz vor dem Tode Mozart's habe er ihm gerade das vollendete Benedictus zu eben diesem Zwecke übersendet. Nach Mozart's Tode habe man die Partitur des Requiem vom Anfange bis zum Agnus Dei gefunden und man glaubte, es sei Mozart's Komposition, weil ihre beiden Handschriften die täuschendste Aehnlichkeit mit einander haben sollten. Der Graf habe dann das Requiem mit Hinzufügung des Agnus Dei und des übrigen vollendet. Süßmayr habe dies mit seiner eigenen Komposition ergänzt, daher komme es, daß der Graf ein anderes

*) Die Bestellung bei Mozart

**) Damit stimmt nicht Krüchten's Bericht („Cäcilia“ IV. 306 und VI. 217 221 ff.), demzufolge die Probe des Requiems im Hause des Landphysikus Obermayr stattgefunden haben soll, wobei Obermayr's älteste Tochter Therese sowohl bei der Probe als auch bei der Produktion in der Cisterzienser Stiftspfarrkirche die Sopranstimme gesungen haben soll — Krüchten, der die erste Aufführung offenbar irrthümlich in das Jahr 1791 verlegt, scheint auch Obermayr's Mittheilungen von der ersten Probe nicht genau aufgenommen zu haben. Jedenfalls verdient der Augen und Ohrenzeuge Herzog, der so nahen Antheil an der Ausführung nahm, mehr Glauben

***) Zum größten Theile wohl; Requiem und Kyrie sind Mozart's Handschrift.

*) Hierin irrt sich der Verfasser, die Abschrift des Grafen war nach dessen Tode im Besitz der Gräfin Sternberg, Graf Walsegg's Schwester, und hatte dort die Aufschrift. „Requiem composto dal Conte Walsegg“

**) Durch Abbé Stadler's Verhandlung bei Soetschan mußte Graf Walsegg allerdings unterrichtet sein, wie weit Mozart's Antheil an dem Requiem reichte, seinen Leuten gegenüber wollte er aber den erborgten Nimbus der Autorschaft nicht ablegen.

Agnus Dei habe, als in der Leipziger Partitur erscheine".

Auf diese Art wurden im Lager des Grafen Walsegg wegen der Autorschaft des Requiems Täuschungen versucht: ganz andere Beweggründe bestimmten die Parteigänger der Witwe Mozart zu Rückhalten und Entstellungen des eigentlichen Sachverhaltes. Das Ergebniß davon war eine vollkommene Verwirrung in den Vorstellungen der öffentlichen Meinung, bis nach beinahe vierzigjährigen Fehden, nach dem Tode der meisten Betheiligten die Wahrheit bruchstückweise an's Tageslicht kam.

Patti-Konzerte in Breslau.

Von Alfred v. Wolzogen.

Es gibt eine doppelte Art von Reklame: die eine bezweckt, absolut nichtigen Dingen in den Augen der Masse einen ungebührlichen Werth beizulegen, die andere, an sich werthvolle in denkbar raffinirtester Weise merkantil auszunutzen. Die von Hrn. Ullmann veranstalteten Patti-Konzerte gehören in die letztgedachte Kategorie. Es versteht sich, daß Künstler, wie Henri Vieuxtemps, Alfred Jaell, Jules Steffens, ja selbst die künstlerisch noch inkomplete Carlotta Patti immerhin die Beachtung des musikliebenden Publikums verdienen, daß Hr. Ullmann, indem er sich solche Celebritäten als Arbeiter in seinem Weinberge engagirte, nicht ausschließlich auf den Humbug ausgegangen, daß seine Monstrekonzerte zu 2 Rthl., 1½ Rthl., 1 Rthl. und 25 Sgr. Entré in der That etwas nicht ganz Gewöhnliches bieten. Und doch genügt ein Blick auf die Konzertzettel, um sofort des Pudels Kern zu entdecken, um nicht den mindesten Zweifel darüber zuzulassen, daß der thunlichst größte Geldverdienst in denkbar kürzester Zeit das einzige und alleinige Motiv der kolossalen Unternehmung ist. Zunächst liegt dieser Zweck klar ausgesprochen in dem Titel: Patti-Konzerte, denn die Patti, die bei dieser Entreprise von Stadt zu Stadt geführt wird, um allabendlich abwechselnd die Schatten-Arie aus „Dinorah", einige ganz seichte Arrangements, Walzer u. dgl., die Lach-Kouplets aus „Manon Lescaut" von Auber, zwei bis drei bekannte italienische Arien und als letzten Trumf „auf allgemeines Verlangen" im Abschieds-Konzert (das natürlich dann erst losgelassen wird, nachdem das „unwiderruflich letzte Konzert" seine 1—2000 Rthl. baar und richtig eingetragen hat) die Racheárie der Königin der Nacht den erstaunten Massen vorzulächeln, — die Patti steht zu den übrigen Gängen des musikalischen Speisezettels nur in dem Verhältniß eines entrée, entremets oder dessert zur pièce de résistance. Sie ist das Aushängeschild Behufs Anlockung der urtheilslosen Menge, die in den Märchenduft der fabelhaftesten Reklame eingehüllte phänomenale Erscheinung, welche — zu diesem Glauben wird das Publikum, lange ehe sie kommt, durch Mittheilung aller über sie veröffentlichten Lobpreisungen bearbeitet — jedes Menschenkind gesehen und gehört haben muß, um ruhig sterben zu können. Verfehlte sie ihre Wirkung, so schösse die ganze Unternehmung fehl, so ginge es überhaupt nicht mit dem soliden Geschäfte, das Hrn. Ullmann monatlich 11,000 Rthl. Reingewinn abwerfen soll. Zu Vieuxtemps und Jaell drängen sich die Massen bei hohen Preisen nicht so heißhungerig, daß Lokale zu ihrer Vorführung nöthig würden, die 3—4000 Menschen fassen; aber die Patti, die bis in's dreigestrichene A singen soll, wohin früher noch nie eine Menschenkehle sich verstiegen, deren Stimme da erst beginnen soll, wo die anderer Evastöchter aufhört, die sich in Paris angeblich einen künstlichen Fuß, wie vormals Roger einen künstlichen Arm, hat machen lassen, um das Hinken zu verbergen — und dennoch hinkt — die Patti, die in der nächsten Londoner Saison die Zauberflöten-Königin auf dem Theater noch um einen Ton höher singen soll, als Mozart sie geschrieben, die Patti, deren wunderbar hohe Töne den Effekt machen wie „phosphorescirendes oder elektrisches Licht", die Carlotta Patti endlich, die von der schlauen amerikanischen Künstlerfamilie so lange tief im Verborgenen gehalten wurde, bis Schwester Adelina mit ihrer Rosine, ihrer Lucia, Zerlina 2c. ihren Triumphzug durch Europa bereits vollendet hatte: die Patti allein ist als Leimruthe zu gebrauchen, an der nicht blos die Gimpel hängen bleiben. — Die Ullmann'schen Speisezettel sind aber noch nach anderen Richtungen hin durchsichtig genug. Eine klassische Piece wird stets geboten, denn man darf es namentlich im gelehrten Deutschland mit den Fachmenschen nicht verderben; an einer Zukunftsmusik-Nummer fehlt es nie, denn mindestens ⅓, vielleicht ⅔ vom musikalischen Deutschland würden nur wenig von einem Programm halten, in dem der Name Wagner gar nicht vertreten wäre: den Rest bilden Transcriptions, Variations, Fantaisies 2c., wie sie der große Haufe

verlangt, um bei aufgesperrtem Munde den gewünschten Ohrenkitzel zu empfinden, oder Kapriolen fabelhafter Art zu sehen, und hernach nach Herzenslust klatschen zu können. Daß uns eine Beethoven'sche Sonate, ein Beethoven'sches oder Mendelsohn'sches Konzert nicht recht zu Herzen gehen will, wo wir der Piepvogel-Plaisanterien der Patti, des Virtuosen-Zuckerwerkes aller Art auf Geige, Klavier und Kehlkopf gewärtig sind, daß uns in der Zirkus-Laune, die wir den Offranden des gewiegten amerikanischen Impresario entgegenbringen, der Ernst eines echten Musikstückes nicht recht mundet, ja daß dieser letztere uns fast nur wie eine störende Barrière, vor das lustige „Hopp, Hurrah" der erwarteten Luftspringereien gelegt, vorkommt: das ist eine so vereinzelt dastehende, vermuthlich blos hypochondrischer Grille entsprossene Auffassung, daß die Massen alles Recht haben, darüber achselzuckend zur Tagesordnung überzugehen. Daß sie es thun, weiß Hr. Ullmann ganz genau; weßhalb sollte er also auf so anormale Känze irgend Rücksicht zu nehmen nöthig haben? — Seine Verdienste um Breslau sind in der That alles Beifalls, alles Dankes werth. Zwei Konzerte gab er in dem sonst nur im Tabaksdunst bei Bier- und Kaffeegenuß sich produzirenden Liebich'schen Lokal, welches von den drei angeblich vorausgereisten Sekretären nur nothdürftig und mit äußerster Raumausnutzung in einen passablen Konzertsaal mit denkbar schlechtester Akustik umgewandelt war und so vielleicht 2000 Menschen faßte, das dritte, als „großes musikalisch-deklamatorisches Fest" angekündigt mit Extra-Verschreibung des Bilse'schen Orchesters aus Liegnitz, der Fr. Niemann-Seebach aus Hannover und des Frl. Marie Wieck aus Leipzig im großen Springer'schen Saal, der, auch eigentlich nichts mehr als eine gemeine Tanz- und Bierkneipe, doch durch unsere Orchestervereins-Konzerte bereits eine gewisse Weihe erhalten hat. Wir können es uns nicht versagen, die zarte Schmeichelei und Selbstberäucherung hier mit abdrucken zu lassen, womit Hr. Ullmann „das geehrte Publikum Breslau's" für dieses letzte mit anerkennungswürdigster Liberalität extraordinär zugelegte Konzert zu ködern verstanden hat. „Breslau ist die erste Stadt Europa's, wo Hr. Ullmann durch die Größe des circa 4000 Personen fassenden Springer'schen Saales in den Stand gesetzt wird, eine musikalische Solennität zu veranstalten, wie er es durch eine Reihe von Jahren, in der unter seiner Leitung stehenden imposanten Academy of Music in New-York, Boston und Philadelphia gethan hat. Seinem amerikanischen Prinzipe getreu, sich bei außerordentlichen Gelegenheiten immer an die Gesammtmasse zu wenden, hat er beschlossen — trotz der in Deutschland bisher noch nicht vorgekommenen Größe der Unkosten — die Eintrittspreise nicht nur nicht zu erhöhen, sondern sogar durch theilweise Verminderung selbe so zu stellen, daß es Jedem — dem Reichen und Bemittelten ebenso wie dem weniger Bemittelten — möglich gemacht wird, sich zu betheiligen, um eine Vereinigung von Weltberühmtheiten, wie sie wohl nie wieder vorkommen wird, zu genießen". Wer, hat er nicht ein Kieselherz wie weiland die chinesische Prinzessin Turandot, vermöchte da noch zu widerstehen? Mundus vult decipi, ergo decipiatur! Gedränge, Gelärme und Temperatur waren am 5. November im Springer'schen Saale von amerikanischer Mustergiltigkeit bei außerordentlichen Gelegenheiten.

Doch betrachten wir uns die einzelnen Leistungen der Ullmann'schen Leibkünstler genauer. Zunächst müssen wir die Bemerkung voranschicken, daß der Baritonist, Sig. Ferranti, den die ersten Konzert-Ankündigungen gleichfalls verheißen, bis jetzt ein Phantom geblieben; sehr bedeutend wird dieser Künstler wohl nicht sein, da wir ihm bis jetzt weder in London, noch in Paris begegnet sind.

Vieuxtemps hat einen europäisch-begründeten Ruf, ist uns indessen als junger Mensch zu Ausgang der dreißiger Jahre, wo er noch aus einer sehr großen Geige à la Spohr markig-volle Töne zog, lieber gewesen als heute, wo er mit fünf oder sechs Ordenskreuzchen an goldener Agraffe dekorirt, zum Theil auf einem Miniatur-Instrument staunenswerth rapide, prickelnde Passagen mit meist kleinem Tone und vornehmer Kühle, aber allerdings nach wie vor noch immer mit höchster Glockenreinheit und unerschütterlicher musikalischer Sicherheit heruntersaust und blos selten einmal zu einem einfachen, breiten, seelenvollen Kantilenenvortrage sich entschließt. Die von ihm vorgetragenen eigenen Kompositionen, Introduktion und Rondo, Airs Bohémiens, Fantasia (oder wie lächerlicherweise in babylonischer Sprachverwirrung auf dem Zettel stand: Fantaisie appassionata), Ballade und Konzertpolonaise, sind als Kompositionen anständiges Mittelgut, hauptsächlich darauf berechnet, das Publikum durch glänzende Bravour vorzüglich im staccato und Triller zu bestechen und zu überrumpeln. Am besten gefiel uns noch eine im zweiten Konzert zugegebene volksthümliche Melodie (vielleicht schottisch), die mit ausnehmender Originalität und Grazie

vorgetragen wurde. Die mit Jaell gemeinsam gespielte Beethoven'sche Kreutzer-Sonate fanden wir in der Auffassung zum Theil sehr verfehlt und durch die Rapidität verschiedener Tempi ebenso schwer genießbar gemacht, wie z. B. den dritten Satz von Mendelssohn's C-moll-Trio, wobei abermals Jaell und Steffens mitwirkten, und dessen an sich schon in beträchtlicher Gefühlsseligkeit schwelgende zartere Theile mit stärkster Ueberzuckerung im raschen Wechsel der Kontraste zu Gehör gebracht wurden. Meisterhaft und durchaus gediegen spielte Vieuxtemps dagegen das Beethoven'sche Violinkonzert mit Orchester-Begleitung und legte dabei eine Kadenz eigener Komposition ein, die, gut und stylgemäß erfunden, die ungeheuersten technischen Schwierigkeiten bot; daß er sie spielend überwand, versteht sich von selbst.

Jaell hat auch schon zwei Orden, die wir ihm von Herzen gönnen; er entwickelte gleichfalls eine kolossale Bravour, gefiel sich in der Produktion vieler eigener, dürftig erfundener Kompositionen, wobei auch eine sehr bejubelte „Tannhäuser"-Transskription nicht fehlte, in der die enormste Fingerkraft producirt ward, und entlockte dem herrlichen Erard'schen Konzertflügel, der mit der Firma Ullmann reist und seine eigene Firma mit fußhohen Buchstaben an der Langseite zur Schau trägt, einen vielleicht nur von Lißt noch in gleicher Fülle und Nüancirung entwickelten Tonreichthum, der großen Effektes sicher sein konnte. Hypermodernisirt brachte er ein Allegro des alten Kirnberger und Händel'sche Piano-Variationen zu Gehör, als clap-trap für die von altklassischer Musik nichts verstehende und doch durch altberühmte Namen zu bestechende vielköpfige Menge. Im Vortrage des köstlichen Mendelssohn'schen Klavierkonzertes kamen Einzelheiten würdevoll heraus; den zweiten Satz aber verdarb, trotz aller riesigen Bravour, ein ganz unmäßig rasches Tempo. Das sehr langweilige B-dur-Duett für zwei Klaviere von Robert Schumann, wobei Frl. Marie Wieck als Jaell's Partnerin auftrat, bewährte seine überragende Meisterschaft um so mehr, als er sich dabei in kavaliermäßiger Kourtoisie mit dem geringeren Flügel begnügte und dadurch den Haupteffekt unzweifelhaft erzielte. — Man glaube ja nicht, daß wir das Virtuosenthum im Allgemeinen geringschätzen; im Gegentheil, jedes wirklich klassische Musikstück überzeugt uns stets auf's Neue, daß die Virtuosität nie groß genug sein kann, um den höchsten Ansprüchen der Ausführung zu genügen; allein die Bravour soll eben nach unserer Geschmacksrichtung nur dem echten Kunstzweck dienstbar sein und sich nicht an nichtige Aufgaben wegwerfen, um dann lediglich als Selbstzweck aufzutreten und Verblüffung statt wahren Genußes zu erzeugen. In den Patti-Konzerten ist freilich aus den in erster Linie stehenden spekulativen Gründen Alles nur auf Verblüffung abgesehen, und deßhalb thun uns hier klassische Aushängeschilder ganz besonders weh. Das amerikanische Prinzip der Appellation an die Massen verträgt sich am wenigsten mit Beethoven und Seinesgleichen.

Wir läugnen es nicht, unter den drei wirklichen Virtuosen in der Gesellschaft des Hrn. Ullmann sagte uns der am wenigsten berühmte und noch gar nicht dekorirte Cellist Jules Steffens aus Petersburg am meisten zu. In seiner Wiedergabe eines Goltermann'schen Konzertes, einer Variationen-Phantasie auf Weber's „letzten Gedanken" von Servais und schwedischer Lieder von Rosenberg offenbarte sich der wahre Adel und die tiefste Seele des Vortrags; sein schönes Instrument sang bis in die höchsten Lagen so entzückend, wie nur die gediegenste Gesangsleistung aus menschlicher Kehle es vermöchte; das Herz hatte weit größeren Antheil an seinem Spiele, wie an dem Vieuxtemps' und Jaell's. Es war frei von jeder kränklichen Sentimentalität und aufdringlich selbstgenügsamen Bravour, und wenn der noch junge Künstler auch, wie man uns sagte, einige besonders schwierige Variationen der Servais'schen Phantasie fortgelassen haben sollte, so fühlen wir uns doch durch das, was er in meisterlicher Vollendung bot, für Alles reichlich entschädigt, was er uns etwa verschwiegen hat. Wer die Cantilene, d. i. allezeit die höchste Blüthe der musikalischen Darstellung, so zu behandeln versteht, wie Steffens, der braucht höhere Virtuosität kaum zu erstreben; der Götterfunke ruht in ihm, der das Genie vom Talente scheidet.

Frl. Carlotta Patti hätte noch recht viel zu lernen, um im wahren Sinne des Wortes als eine Gesangsvirtuosin ersten Ranges gelten zu können. Eine gewisse Familienähnlichkeit zwischen ihr und ihrer berühmten Schwester Adelina ist nicht zu verkennen; beide haben nur mäßig starke, hohe Sopranstimmen von mehr französischer als italienischer Klangfarbe; beide excelliren im Staccato; beide sind in der Wiedergabe des Naiven, Heiterspielenden, ja selbst Ausgelassenlustigen, Schelmischen, Koketten glücklicher, als in der Darstellung wahrer großer Leidenschaft. Als wir Adelina zuerst 1862 in London hörten, mißfiel uns der Mangel des echten Legato's, des wahrhaften Kantilenenvortrages noch fast ebensosehr, wie dies jetzt bei Carlotta's Gesang der Fall ist: allein Adelina

war doch damals schon eine bei weitem ausgebildetere Künstlerin, als die letztere; sie hatte doch damals schon mit Orchester auf der Bühne gesungen, ihre Stimme voller herausgearbeitet, sie dem dramatischen Zwecke dienstbarer gemacht, als Carlotta; ihre Koloratur war perlend und fast korrekt, ihr Triller brillant, ihre Erscheinung durchaus anmuthig, durch nichts beeinträchtigt, ihre Stimme ausgeglichen in allen Registern, — und sie hat inzwischen noch große Fortschritte gemacht, welche sie der Vollendung näher und näher geführt. Ganz anders bei Carlotta, die, bisher nur dem Konzertsaal angehörig, auf Schritt und Tritt deutliche Spuren vernachlässigter oder überhudelter Gesangsbildung verräth. Die mangelnde Seelenhaftigkeit zeigte sich am klarsten in all' den Vorträgen, worin, wie in der Arie aus „Linda di Chamounix“ und der Schlußarie aus der „Sonnambula“, wahre Kantilene erfordert wird; Portament und Legato sind bei der Sängerin, trotz schöner messa di voce auf den höchsten Tönen, nur noch ganz unvollkommen entwickelt, und auch die Deklamation bloß für das Naive und Burleske hinreichend herausgearbeitet. Wie sehr ihr das wirkliche Pathos, die dramatische Leidenschaft abgeht, offenbart die Arie der „Königin der Nacht“, die denn auch das Publikum, trotz der unendlich leicht anschlagenden Höhe und verschwenderisch ausgestreuten dreigestrichenen Noten, fast ganz kalt ließ, während Fr. Köster in Berlin stets stürmischen Beifall damit erntete, selbst als ihre Stimme schon im Erlöschen war. An einen Rachegesang konnte durch den Vortrag der Patti kein Mensch erinnert werden. Zur Polacca aus den „Puritanern“ und selbst zur Schattenarie aus „Dinorah“ fehlte die wahre Bravour; im „Echolied“ von Eckert mißlang das Echo ungeachtet der der Sängerin so leicht disponiblen Kopfstimme; die Danza von Asher und das der Paganini-Geige nachgeäffte, abgedroschene, venetianische Karnevalsgebräu von J. Benedikt sind abscheulich triviale Kompositionen, die man gerne aus jedem Repertoir gestrichen sähe, und somit bleiben eigentlich nur die immer wieder und wieder da capo begehrten Lachkouplets aus der Auber'schen Oper als untadeliges Kabinetsstück der Sängerin übrig, worin denn allerdings Alles heller Sonnenschein, sprudelnder Humor und wahre Komik war. Die Stimme der Signora hat etwas fast Kindliches und rosig Frisches, obwohl die Tiefe Gaumen-, die Mitte Nasalklang offenbart, und erst die Höhe etwa vom f aufwärts ganz frei ausströmt und selbst intensiv zu wirken vermag. Womit sie am meisten zündet, ist nicht mit den bis zum Ueberdruß angewandten Staccato-Hüpfereien, mit dem nur mäßig ausgebildeten Triller, mit der ganz und gar nicht brillanten Koloratur (nur wer die Pasta gehört, weiß was coloratura granita zu bedeuten hat), — sondern mit dem anmuthig-fröhlichen Naturell, dem reizenden Lächeln in Ton und Geberde, dem frühlingsgleichen Hauche, der ihre ganze Erscheinung zu durchströmen scheint. Allein von da bis zur wirklichen maëstria ist noch ein weiter Schritt; die Sängerin wird ihn schwerlich je thun, wenn sie so fortfährt, mit einem kleinen Dutzend auswendig gelernter Stückchen durch die Welt zu reisen und als Hrn. Ullmann's Kuriosität zu glänzen.

(Schluß folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

10. — 23. November: „Wallenstein's Tod“. — „Die Memoiren des Teufels“ und „Ein Tiger“. — „Hans Lange“. — „Deborah“. — „Fesseln“. — „Narciß“. — „Die kranken Doktoren“. — „Die Karlsschüler“. — „Herzog Albrecht“, Sch. in 6 A. von Melchior Meyr, neu (3 Mal). — „Elise von Valberg“. — „Die Gönnerschaften“. — Ein Mal (Leopoldstag) geschlossen.

Melchior Meyr's „Herzog Albrecht“ ist schon früher einmal in Wien aufgeführt worden, 1857 an der Wien bei Gelegenheit des Gastspiels der Berliner Hofschauspieler Hendrichs, Porth, Kaiser und Frl. Heusser. Das Stück ging damals spurlos vorüber, wie das ganze Gastspiel und man wußte nicht recht, welches von beiden dem andern geschadet habe, ob das Stück an der Darstellung, ob diese an jenem zu Grunde ging, oder beide an der Ungunst des Moments, — denn es war heiße Sommerszeit und das Publikum läßt sich nicht leicht dorthin locken, wo das ernste Schauspiel nur als Nothanker in der schlechtesten Theaterzeit hervorgesucht wird. Auch die Kritik hatte demnach wenig Veranlassung, sich damals mit dem Meyr'schen Schauspiel zu beschäftigen, und es war somit vollständig wie eine Novität, was uns am 19. d. M. im Burgtheater geboten wurde.

Der äußere Hergang der ersten Aufführung war auch diesmal kein erfreulicher. Drei Akte lang blieb das Publikum in bedenklicher Weise gleichgiltig, im vierten ließ es sich von Frl. Wolter zu lebendigerer Theilnahme, im fünften aber von Hrn. Wagner so weit

erwärmen, daß ein wiederholter Hervorruf des Verfassers, für den Hr. Löwe dankte, stattfand, während dagegen der sechste Akt dem Ganzen ein stilles Ende bereitete.

Wir meinen, man würde Unrecht thun, bloß nach diesem Schicksal den Werth der Novität bestimmen zu wollen. Es ist eben ein ganz eigenes Ding um die Dramatisirung des alten Bernauer-Motivs. Was den Dichter daran reizt, ist gewiß die Figur der unglücklichen Agnes, die er aber trotzdem nicht als Hauptperson seines Stückes brauchen kann, denn sie ist ein zu fertiger, zweifel- und kampfloser Charakter, um einer dramatischen Wirkung fähig zu sein, sie kommt nur mit äußeren Umständen, nicht mit sich, nicht mit dem Geliebten, nicht mit höheren Pflichten in Widerstreit. Albrecht seinerseits ist ebenfalls einig mit sich selbst, mit seiner Leidenschaft, er geräth aber mit der kindlichen Pflicht und mit dem Staatswohl (nach konventionellen Begriffen) in Konflikt. Der Dramatiker sieht sich nun genöthigt, während er mit der Figur der Bernauerin auf die Theilnahme und Rührung des Auditoriums ausgeht, als den Kernpunkt seines Dramas das, was zwischen Vater und Sohn vorgeht, hervorzuheben. Dies darf aber nicht in spießbürgerliche Gemüthlichkeit, noch in einen widerlich unnatürlichen Personenstreit ausarten, sondern es muß in großen Zügen das Interesse der Persönlichkeit mit ihrem freien Bestimmungsrecht auch im Fürsten, der Idee des Staatsinteresses mit ihrem absorbirenden Einfluß gegenübergestellt werden. Thut dies der Autor nicht mit aller Konsequenz und einschneidender Schärfe, so liegt am nächsten die Gefahr, ein sentimentales Ritterstück zu schreiben, und dieser Gefahr ist Melchior Meyr nicht entgangen.

Innerhalb dieser Gattung Schauspiele ist freilich Raum für gut und schlecht mit allen möglichen Schattirungen, und innerhalb dieser Gattung möchten wir Meyr's „Herzog Albrecht" zweifelsohne zu den besseren Erzeugnissen rechnen. Es erscheint uns dieses Stück als ein keineswegs zu verachtender, nur etwas verspäteter Nachfolger einer Dichterschule, die namentlich im Wiener Repertoir ihre zahlreichsten Vertreter hatte, wie Zedlitz, Schenk, Babo, und noch hat, wie Weilen und Nissel, und ihre Spitze in Friedrich Halm findet. Der letztere Name ist wohl Bürge, daß wir dem Verfasser der neuesten Bernaueriade keinen Schmerz bereiten wollen, wenn wir ihn zu denen zählen, welche der deutschen Bühne so viele brauchbare Stücke, so manche poetische Dichtungen geliefert haben.

Wenn wir nun sagen, das Meyr'sche Stück ist schön geschrieben und gut gemacht, so glauben wir damit kein geringes Lob auszusprechen. Schön geschrieben, das heißt die Verse klingen gut in's Ohr, die Ausdrucksweise ist fließend, meist natürlich, oft tief poetisch, und nur selten etwas breitspurig und pathetisch bei geringem Anlaß; — gut gemacht, das heißt der Bau des Stückes ist einfach, natürlich, entsprechend dem Ort und der Zeit, die Handlung in jeder Scene dem Wesentlichen zugewendet, so daß der Bernauerin Schicksal sich vor unsern Augen entwickelt, und doch auf den eigentlichen Konflikt mindestens hingewiesen wird.

Freilich, auf den Leib rückt ihm der Dichter nicht, in keiner Scene (z. B. zwischen Vater und Sohn) gipfelt der Konflikt in erschütternder Klarheit, der Dichter läßt es auf eine bloß persönliche Aussöhnung ankommen und beruhigt uns, ohne uns aufgeregt zu haben. Das ist ein Mangel, den der Kenner sofort empfinden wird, und der ihm das Stück, namentlich die Art der Lösung verleiden kann. Daß es auch bei der Menge keinen durchgreifenden Anklang findet, kommt vielleicht daher, daß ein merkwürdig temperirter Ton darin herrscht, und keine gepfefferten Effekte ihm ein Relief geben. Die Kritik ihrerseits wird, wenn sie gerecht sein will, den obenbezeichneten Mangel des Stückes, ohne sich zu ereifern, konstatiren, die Vorzüge der Mache aber, wie der Details und der Ausdrucksweise, ohne sich dafür zu erhitzen, anerkennen. Unterläßt sie Letzteres und verhält sich nur, und noch dazu mit Grobheit, ablehnend, so maßt sie sich eben, nach unserer Meinung, ein sehr problematisches Ausschließungsrecht an gegen Alles, was ihren engbegränzten Begriffen vom „Dramatischen" nicht ganz und gar entspricht, ein Urtheil, dessen die thatsächlichen Ergebnisse in den meisten Fällen spotten.

Gespielt wurden die zwei Hauptrollen größtentheils vortrefflich. Frl. Wolter zeigt sich schon darin als eine eminente Schauspielernatur, daß sie sich nicht an konventionelle Ausdrucksformen bindet. Wie leicht wäre es ihr gerade in dieser Rolle geworden, die hergebrachten, halb singenden, halb schluchzenden Deklamationsmanieren auszunutzen, — und wie sehr verschmähte sie diese abgegriffenen Mittel, wie natürlich und eigenthümlich betonte sie ihre Reden im ersten und zweiten Akte! Auch gehört Frl. Wolter zu den seltenen Schauspielerinnen, die uns schon durch ihr Kostüm und die Art, wie sie es tragen, in eine vollständige Illusion versetzen, während wir bei den meisten ihrer Kolleginnen auch in historischen Rollen nichts als eine Dame in moderner Balltoilette vor uns sehen. Dem heroischen Theil der

Aufgabe (Gerichtsscene) genügte Frl. Wolter insofern nicht ganz, als ihr Organ sie mehrfach im Stiche ließ. Dennoch erzielte ihr warmes und natürliches Spiel gerade hier die erste beifällige Regung.

Hrn. Wagner haben wir lange nicht so gut disponirt gesehen, wie diesmal als Herzog Albrecht. Er vermochte es, seinem schweren Naturell so viel Liebenswürdigkeit und Einfachheit, und dann wieder so viel Schwung und so viel Gluth abzutrotzen, und wirkte namentlich im fünften Akte so energisch, daß ein großer Theil des Beifalls wohl seiner Darstellung galt, die denselben auch vollkommen verdiente.

Hr. Lewinsky gab den Kanzler mit sicherer Haltung und großer Kraft des Ausdrucks, trotz seinem im zweiten Akt unzureichenden Organ. Der Intention des Autors konnte es wohl nur entsprechen, daß Hr. Lewinsky keinen Bösewicht von Fach aus dem in edler Absicht schlecht handelnden Diplomaten machte. Seine Sterbescene war von ergreifender Wirkung.

Fr. Rettich sprach die Scene der Klosterfrau mit Agnes stylgerecht und maßvoll.

Nicht glücklich waren die HH. Franz und Förster. Letzterer verfiel bei seiner Versöhnungsrede durch zu vielen Eifer in outrirte Deklamation; weniger wäre mehr gewesen. Hr. Franz spielte den Herzog Ernst in jener monotonen Aufgeregtheit, die seinem König Philipp so übel ansteht und welche, Licht und Schatten in einander mengend, den Zuschauer um so kälter macht, je mehr der Darsteller sichtlich bemüht ist, ihn zu erwärmen.

Hr. Baumeister war Anfangs eine sehr charakteristische Figur, — später schien die Gestalt theils dem Dichter, theils dem Darsteller zu versagen. Der Erzählung von dem Tode der Bernauerin fehlte die Ueberzeugungskraft.

Die kleineren Rollen waren diesmal zum Theil nicht glücklich besetzt. Wir nennen lieber Niemand.

Eine Wiederholung der „Elise von Valberg" zeigte uns Frl. Baudius etwas natürlicher, Hrn. Wagner wärmer, Fr. Koberwein sicherer und verständlicher als am ersten Abend, während Hr. Gabillon seine Rolle vergessen zu haben und Hr. Baumeister sich gründlich zu langweilen schien. Frl. Wolter und Hr. Sonnenthal spielten wieder vorzüglich. Das Haus war übrigens stark besucht, was uns hoffen läßt, daß die Direktion dem alten Iffland nicht jede Lebenskraft absprechen und zu andern Reprisen („Die Mündel", „Dienstpflicht", „Die Jäger" u. s. w.) Muth bekommen wird.

Ein volles Haus sah auch die Wiederholung der Scribe'schen „Gönnerschaften". Hier ließ sich abermals Hr. Gabillon mehrfache Gedächtnißfehler zu Schulden kommen, was um so mehr zu bedauern ist, als der Bernadet zu seinen besten Rollen gehört und er einen recht natürlichen Humor darin entwickelt. Die charakteristischen Gestalten der HH. La Roche (Miremont) und Fichtner (Rigaut) sind bekannt. Fr. Gabillon (Cesarine) spielt anmuthig und diskret, — etwas mehr Lebendigkeit könnte indessen nicht schaden. Fr. v. Greiner (Zoe) verdirbt nichts. Frl. Bognar (Agathe) sollte die Worte: „Mein Vater äußerte, er wolle mich nur einem Deputirten zur Frau geben" — nur ganz leicht wie im Vorübergehen hinwerfen; so absichtlich und eindringlich — ja fast aufdringlich gesprochen, werden sie zu einer höchst unweiblichen Liebeserklärung. Das Zusammenspiel hätte können präziser sein. Demungeachtet bewährte das Stück seine alte heitere Wirkung.

Auch die harmlosen „kranken Doktoren" in den Hauptrollen von den HH. Fichtner und Baumeister, den Damen Bognar und Greiner besetzt, belustigten das Publikum höchlich.

Carltheater.

Am 19. November. Zum ersten Mal: „Der Schwiegerpapa aus Krems". Posse mit Gesang und Tanz in 3 Akten, mit Benützung eines französischen Sujets von A. Langer. Musik von Suppé. Neue Dekorationen von Burghardt. Benefice des Regisseurs Hrn. Ascher.

Φ. — Es kann nicht leicht eine komisch wirksamere Situation geben, als den ganzen ersten Akt dieses Stückes. Dieser durch verfehlte Spekulationen zu Grunde gegangene kleine Geschäftsmann aus der Provinz, welcher mit seiner Familie und seinen Freunden seinen Schwiegersohn in der Residenz überfällt, bei diesem das Oberste zu unterst kehrt und dabei doch durch das Unglück, welches ihn getroffen, verbittert, sich durch jedes Wort, welches gesprochen wird, gekränkt, gedemüthigt, verhöhnt und verspottet fühlt, ist eine unwiderstehlich komische Figur. Bis hierher ist die Uebersetzung des französischen Originals „Aux crochets d'un gendre", Lustspiel in vier Akten von den HH. Barrière und Thiboust, eine mit Ausnahme der lokalisirten Namen beinahe wörtliche. Im französischen Original aber wird nun dieselbe Situation durch die folgenden drei Akte in allen möglichen Variationen, aber ohne Hinzuziehung an-

derer Motive durchgeführt. Dadurch erscheint nun freilich das Stück trotz vieler einzelner, drastisch wirksamer Scenen, gedehnt und ermüdend. Dies einsehend, wollte wahrscheinlich Hr. Langer es besser machen und durch das Einflechten von Episoden dem Ganzen eine größere Abwechslung verleihen. Er that dies jedoch in so forcirter und wenig geschickter Weise, daß der gute Eindruck des ersten Aktes durch die beiden folgenden vollständig verwischt wird. Nur den witzigen Kouplets, zu welchen Suppé eine entsprechende Musik geschrieben, und welche von den HH. Treumann und Matras sehr wirksam vorgetragen wurden, hat Hr. Langer die nachsichtsvolle Aufnahme dieser beiden Akte zu verdanken. Mit der Lokalisirung hat es sich der Verfasser, wie dies gewöhnlich der Fall ist, auch sehr bequem gemacht. Die Namen der Personen und der Orte werden verändert; man streut einige Bemerkungen über die brennenden Tagesfragen ein, macht einige Ausfälle gegen den Gemeinderath, und die Lokalisirung ist fertig. Daß aber dabei die Handlungs- und Denkungsweise der Personen trotz des reinsten Lerchenfelder Dialektes oft eine durch und durch französische bleibt, und man sich durch eine Unzahl kleiner Details trotz der Nennung von Wiener Straßen und Plätzen, nach Paris versetzt fühlt, das bedenken die Herren nicht. Wie ganz anders ging da Nestroy zu Werke; seine meisten Stücke sind ebenfalls mit Benützung eines französischen Sujets gemacht, und wer vermöchte wohl in seinem „Talismann“, „Unverhofft“, „Zerissenen“, „Glück, Mißbrauch und Rückkehr“, „Unbedeutenden“ u. s. w. auch nur den allerschwächsten und entferntesten französischen Beigeschmack herauszufinden, wie er uns in den andern Lokalisirungen bei jedem Schritt entgegentritt. Um unter vielen nur ein Beispiel aus der Langer'schen Uebersetzung anzuführen, so sehen wir den alten Senffabrikanten aus Krems auf dem englischen Pferde seines Schwiegersohnes im Prater spazieren reiten. Nun rufen wir die sämmtlichen Einwohner von Krems zu Zeugen auf, ob es einen unter ihnen gibt, welcher dergleichen thun würde? Ueberhaupt sehen wir gar nicht ein, warum für's Carltheater die Uebersetzungen lokalisirt werden. Die HH. Ascher, Knaack, Formes, die Damen Kraft, Müller, Miller, Grobecker, Fontelive können gar nicht den Lokaldialekt sprechen, Hr. Treumann spricht auch leichter deutsch, also bleiben nur die HH. Grois, Matras und Frl. Zöllner, die auch in Folge dessen nicht mehr recht in den Rahmen des Carltheaters hineinpassen.

Die Darstellung des „Schwiegerpapa aus Krems“ war eine sehr mittelmäßige. Hrn. Grois fehlte zur gelungenen Durchführung der komischen Titelrolle die Ruhe und der Ernst, Hr. Knaack outrirte und karikirte mehr als nothwendig und die HH. Treumann als zärtlicher junger Ehemann und Ascher als feuriger junger Liebhaber waren nicht am rechten Platze. Sehr mäßig und doch wirksam spielte Hr. Matras. Frl. Müller machte schöne Toiletten, im Uebrigen gab sie sich wenig Mühe. Frl. Kraft war voller Muthwillen, Neckereien und Rührigkeit; dabei vermißten wir doch zwei Dinge: Natürlichkeit und wirkliche Heiterkeit. In Bezug auf Toiletten scheint Frl. Kraft sonderbare Ideen zu haben: zu einer Fahrt im Stellwagen und Waggon dritter Klasse von Krems nach Wien, wo sie um 6 Uhr Morgens ankommt, hatte sie ein dekolletirtes und ärmelloses Kleid genommen. Auch hätte Frl. Kraft gegen das Anziehen des ganz unnöthigen und bei den Haaren herbeigezogenen Kostüms einer Tänzerin protestiren sollen: sie hat wahrlich keine Ursache, ihre Beine zur Schau zu stellen. Die kleinen Rollen waren durch die HH. Braunmüller, Gämmerler, Küstner, Telek, Fr. Raab und Frl. Stummer entsprechend besetzt. Das Ensemble war gut, die Ausstattung glänzend. Der erste Akt und die Kouplets gefielen entschieden, das Uebrige wurde geduldig mit in den Kauf genommen.

An der Wien.

Am 19. November zum ersten Mal: „Ein Wiener Findelkind“. Bilder aus dem Volksleben mit Gesang in drei Abtheilungen und sechs Bildern von J. Megerle. Musik von J. Hopp. Benefice des Hrn. Friese.

G. — Die Firma Therese Megerle & Sohn hat für ihr Geschäft zwei Kommanditen in der Josefstadt und an der Wien angelegt, und ist an dem einen Abende an beiden Orten mit neuen Artikeln hervorgetreten. Hr. J. Megerle hat sich bis jetzt auf streng lokalem Gebiete gehalten, und ist nur mit seinem neuesten Produkte aus der Vergangenheit in die Gegenwart hereingerückt. In jedem Fall hat er dadurch zwei Fliegen mit einem Schlage getroffen. Zum „Spion von Aspern“ und zur „Belagerung Wiens 1683“ sind geschichtliche Kenntnisse der mannigfachsten Art in größerem Umfange nöthig, als sie Hrn. Megerle zu Gebote zu stehen scheinen. Indem er nun in die Gegenwart herein voltigirte, hat er sich einmal die Mühe ihrer Aneignung erspart, und ist zugleich im Stande, dadurch, daß er seine Gestalten dem Treiben des Tages entlehnt, in viel bequemerer Weise

denselben ein anziehendes Kolorit zu geben, außerdem hat er noch den Zeitgeschmack unseres Vorstadtpublikums für sich. Er hat diesem zwar in harmloserer Weise, als wir dies anderweitig gewohnt sind, Rechnung getragen, ja es geht manchmal ziemlich hausbacken dabei her, aber seine „Bilder aus dem Volksleben" sind wenigstens wirklich das, wofür sie sich ausgeben, ohne in beliebten Pikanterien zu schillern oder gar behufs Erhöhung ihrer Wirksamkeit zur unverhüllten Zote zu greifen. Freilich sind damit auch die Vorzüge des dramatischen Theiles so ziemlich erschöpft; die Hemdärmelscene hätte recht gut ganz wegbleiben, oder wenn den Gallerien schon ein Opfer gebracht werden sollte, doch wenigstens beschränkt werden können; dafür enthält das Stück aber recht nette Kouplets und besonders ein vom Benefizianten Hrn. Friese vorgetragenes endete in jeder Strophe mit einem so drolligen Einfalle, daß wir ihm noch oft begegnen dürften, wenn auch das Stück schon längst sein kurzes Dasein geendet haben wird.

Der Beifall war ein bedeutender, woran ein großer Theil auf Rechnung der Darsteller der Hauptrollen, Frl. Gallmeyer und Hr. Friese zu setzen ist. Jene excellirte durch die Natürlichkeit ihres Spiels, dieser vertuschte, indem er der tollsten Laune die Zügel schießen ließ, die gar zu grellen Farben seiner an sich nicht recht warscheinlichen Figur. An diese Beiden schlossen sich die Damen Herzog, Klimetsch, Schmitz und die HH. Swoboda, Findeisen, Jäger bestens an.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Zweites Konzert des ersten Cyklus am 20. November.

⁒. — Eine für Wien neue, sogenannte „Trauerspiel-Ouvertüre" von Waldemar Bargiel war diesmal die Eröffnungsnummer. Wir können nach einmaligem Hören überwiegend Gutes von diesem Tonstück sagen. Das einleitende Adagio ist trotz seiner Länge sehr stimmungsvoll. Es erinnert, ohne jede Nachahmung, an Beethoven's Symphonie-Einleitungen und verräth in Erfindung und Faktur den tüchtigen Musiker, die melodischen Ansätze treten natürlich heraus, steigern sich wirkungsvoll und bilden nicht, wie so häufig in modernen Werken, Fetzen von Ideen, sondern ein einheitsvoll sich entwickelndes und sich steigerndes Ganzes. Weniger bedeutend schien uns das Allegro, insofern die Hauptmotive nicht plastisch genug heraustreten und die Mache mitunter zu sehr an die vielgehörten Ouvertüren Marschner's und Lindpaintner's, somit an die Weber'sche Schule anknüpft. Doch ist ein etwas verbrauchter Styl noch immer besser als gar keiner, und was mehr gilt, auch hier tritt uns ein einheitlich schaffender Geist, ein Musiker entgegen, dem es nicht blos um Stimmungen, sondern um ein ausgeformtes Kunstwerk zu thun ist. Von ganz besonderer Schönheit schien uns der Schluß der Ouvertüre, welche überdies auch ihrem Titel ganz wohl entspricht. Solche allgemeine Bezeichnungen, wie hier „Trauerspiel-Ouvertüre", gehören eben zu jener Kategorie von Programm-Schemen, welche zu dem Musikstück in einen, wenngleich äußerlichen, so doch nicht störenden Rapport treten können, während näher spezialisirende Titel schon jeden musikalischen Boden unter den Füßen verlieren.

Bargiel's Ouvertüre wurde übrigens, ungeachtet der trefflichen, eben so ruhig maßvollen, als energischen Aufführung, sehr kühl aufgenommen, ein Schicksal, welchem Novitäten heutzutage nur schwer entgehen können.

Es folgte nun eine Symphonie in D von Haydn und die in A-moll von Mendelssohn. Das Vermeiden aller Gesangsnummern gibt freilich den philharmonischen Konzerten etwas Monotones; allein wir können dennoch nicht darüber klagen, denn der mißliche oder zum mindesten spurlose Erfolg fast aller Gesangsbeigaben der früheren Jahrgänge war ein zu berücksichtigender Fingerzeig und etwas weniger Abwechslung ist immer besser, künstlerischer, als Zersplitterung und Ungleichheit der Leistungen.

Was die zwei Symphonien betrifft — zwei echte Perlen, deren eine der alten Schule, die andere aber der modernen Musikwelt Ehre macht — so wurden beide in allem Wesentlichen sehr gut, ja besser als manches frühere Mal gespielt. Hr. Dessoff hat weder Haydn noch Mendelssohn in den Zeitmaßen überstürzt, und wir sind ihm um so dankbarer dafür, als bei beiden Meistern die Gefahr dazu nahe liegt, indem man bei Haydn das angeblich „Ueberwundene", „Zopfige" dadurch modernisiren, bei Mendelssohn dem Beispiele, das er selbst im Ueberhetzen der Tempi gegeben haben soll, nachstreben will. Davon war nun diesmal nichts zu spüren, Hr. Dessoff hielt die maßvoll begonnenen Tempi konsequent fest und das Orchester folgte ihm aller Wege mit Sicherheit und Kraft. Einiges im Haydn hätte können zarter, namentlich im

Andante die begleitenden Stellen, diskreter gegeben werden. Bei Mendelssohn war nur im letzten Tempowechsel des Finale, beim Eintritt des $^{6}/_{8}$-Taktes A-dur, eine leichte Schwankung, ähnlich der im ersten Konzert in dem letzten Presto der C-moll-Symphonie. Sollte vielleicht gegen den Schluß hin einige Abspannung und mindere Aufmerksamkeit im Orchester herrschen? Begreiflich wäre es, bei so angestrengter Thätigkeit.

Einzel-Konzerte.

Hr. Boscowitz. — Hr. v. Bocklet.

H—l. Als erstgenannter junger Pianist im Jahre 1860 zum ersten Male in Wien sich hören ließ, war sein Geschmack nicht manierfrei; seine Technik aber, namentlich sein Anschlag, berechtigte zu guten Hoffnungen. Seither ist er in seiner Ausbildung fortgeschritten; die Deutlichkeit seines Spiels läßt selbst in den schnellsten und schwierigsten Tonfolgen wenig zu wünschen, sein Mezzavoce-Spiel ist bis zur Vollendung glatt und durchsichtig, sein Vortrag maßvoll.

Die gewählten Vortragsstücke waren übrigens wenig geeignet, über sein Temperament und sein Gefühl sichere Aufschlüsse zu geben; doch scheint es, als ob Schwung und Seelenhaftigkeit nicht zu den hervorragenden Eigenschaften seines Spiels gehörten. Am meisten wirkte er durch den Vortrag seiner „eigenen" Kompositionen a) Paraphrase über ein Duett und „Kirmeß" aus Gounod's „Faust"; b) Dans ma barque; c) Souvenir de Vienne, von welchen er das zweitgenannte wiederholen mußte. Nebstbei trug er eine Ballade (op. 52) von Chopin, die mehr nach Gestaltung ringt, als sich wirklich gestaltet, dann von Seb. Bach: a) Chromatische Phantasie und Fuge, b) Gigue vor, ohne weder der Romantik Chopin's noch der Formstreuge Bach's vollkommen gerecht zu werden. Frl. Marie Bischof trug nicht ohne Empfindung und Geschicklichkeit, aber in den stärker accentuirten Stellen grell forcirt, zwei Lieder von Schumann a) „Die Nonne", b) „Er, der Herrlichste von Allen" und c) „Süß' Nachtigall" von Boscowitz vor, das letzte wurde auf wiederholten, jedoch keineswegs besonders lebhaften Hervorruf wiederholt.

Die vorgeführten Kompositionen des Konzertgebers erheben sich nicht über das Niveau des Gewöhnlichen. Der Bösendorfer'sche Flügel, dessen er sich bediente, hat einen ausgezeichnet schönen Ton.

K. M. v. Bocklet führte in seinem Konzerte, mit welchem er von der Oeffentlichkeit Abschied nahm, seinen Sohn Heinrich und seine Schülerin, Fanny Stauffer vor.

Der erstere, welcher mit seinem Vater vierhändige Variationen über ein Originalthema von Franz Schubert (op. 35) spielte, hat einen guten Anschlag, ein deutliches und flüssiges Spiel. Kraft und Selbständigkeit konnte man von dem kaum 15jährigen Kunstjünger noch nicht erwarten.

Auch das Spiel des Frl. Stauffer, das eine wenig erquickliche Phantasie über Motive aus „Tell" von Doehler vortrug, ist noch unfrei, die Technik mangelhaft; allein an Geschicklichkeit und guter Schule fehlt es nicht. Das Publikum spendete Beiden ermunternden Beifall. Der Meister selbst spielte die große Sonate von Franz Schubert (Allegro vivace, Con moto, Scherzo und Trio, Rondo), welches der Tondichter ihm gewidmet hat.

Und in der That, er hätte sie keinem Würdigeren widmen können! Kaum wird unsere Zeit, die sich so großer Fortschritte in der Entfaltung der Tonsprache des Klaviers rühmt, einen zweiten Spieler aufzuweisen haben, der wie Bocklet in den Geist einer solchen Tondichtung einzudringen, der jeden Zug einer so interessanten und poesievollen Tondichtung so treu und prägnant wiederzugeben vermöchte! Die feine und reiche Schattirung war eine durchaus geistige, aus dem innersten Wesen des Tonwerkes geschöpfte, charakteristische — keine bloße moderne Vortragsschattirung, die nur auf die Effekte greller Licht- und Schattenabstufungen spekulirt. Die Grazie im Vortrage des reizenden Rondo war geradezu unnachahmlich.

Das ziemlich zahlreiche Publikum lauschte dem Spiele des Künstlers in sichtbar gehobener Stimmung und belohnte ihn durch stürmischen Beifall.

Die Klaviere aus der Fabrik des Josef Schneider haben einen weichen, edlen Klang. Als Zwischennummern sang Frl. Grodé den „Wanderer" von Schubert und noch ein Lied mit mehr geerntetem als verdientem Beifall.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Novitäten der k. Bühne und der Vorstadt. Gäste.) Zwei Neuigkeiten an einem Abend im k. Schauspiel. Görner's einaktiges Lustspiel: „Eine kleine Erzählung ohne Namen", seit langer Zeit an hiesigen zweiten und dritten Bühnen beifällig gegeben, hat auch hier gefallen. Die Darstellung konnte aber frischer, präziser sein; man überließ sich den kleinen Wendungen des Dialogs mit zu großer Behäbigkeit. Das Geheimniß bei derlei Kleinigkeiten besteht ja gerade darin, daß sie, fein und sauber in der Wechselrede und in den Situationen ausgeführt, in der Totalität schnell vorüberrauschen müssen. Fr. Frieb (Doris) spielte und erzählte wahr und gewandt, nur litt ihre Sprache an einer zu „bequemen" Weichheit. Frl. Bergmann (Emma), die HH. Dessoir jun. (Farrenkraut), Baumeister (Medizinalrath) und Dehnicke (Wahrberg) wirkten angemessen. Das von B. Weber nach Labiche's und Martin's dreiaktigem Lustspiel „Moi" in: „Zuerst komme ich!" verdeutschte Stück besitzt einen guten Gedanken: die Selbstsucht in ihren verschiedenen Abstufungen zu zeichnen, doch fehlt es der Ausführung an Witz und Erfindung. Wie anerkennenswerth Hr. Döring (Dutrécy) seinen Helden mit allen Mitteln und Mittelchen seines komischen Talentes dem Siege entgegenzuführen sich bemühte — vergebens! Das Lustspiel verfiel einer sehr „stillen Gemeine". — In der Oper gastirte einmal Frl. Flies als Azucena. Neueinstudirt erschien Mendelssohn's Liederspiel: „Heimkehr aus der Fremde" (in Leipzig den 20. April 1851 zum ersten Male aufgeführt), das leider als Füllnummer vor einem neueinstudirten Ballet: „Das schlechtbewachte Mädchen" beigegeben war. Die Damen Gericke (Lisbeth), Gey (Schulzin) und die HH. Krause (Kurz), Krüger (Hermann), Bost (Schulze) vermochten der so ungünstig placirten zu einem höchst harmlosen Sujet geschriebenen Musik Mendelssohn's nur stellenweise gerecht zu werden. Das einst von Fanny Elsler nach Berlin verpflanzte Ballet d'Auberval's, von Hrn. Taglioni neu bearbeitet und von Hrn. Hertel mit Musik versehen, hatte reichen Erfolg vor einem sehr spärlich versammelten Publikum. In der ersten Hälfte des Monats Dezember wird Hr. Severini, augenblicklich in Paris, dreimal in deutscher Sprache singen und zwar als Don Ottavio, Manrico und Masaniello. — Das in der Wilhelmstadt neueinstudirt gegebene Lustspiel Dumas': „Die Fräulein von St. Cyr" ward gut aufgenommen und gerne wollen wir die fleißigen Bestrebungen des Personals anerkennen. Aber die nothwendige Bedingung, wodurch erst dergleichen Lustspiele Farbe und Leben empfangen, mangelte: Feinheit und Noblesse. Frl. Ungar, Hr. Mittell und theilweise Hr. Holzstamm sind hervorzuheben. Die an diesem Theater gastirende französische Gesellschaft soll noch an drei Abenden spielen und dann nach Wien gehen, um am dortigen Carltheater einen ähnlichen Cyklus von Vorstellungen zu eröffnen. Außer Ponsard's „L'honneur el l'argent", Scribe's und Legouvé's „Bataille des dames", Mad. Ancelot's „Marguerite", hat vornehmlich des jüngeren Dumas': „La dame aux camélias" vor vollem Hause große Auszeichnung empfangen. Ueber das bekannte Stück selbst kein Wort mehr. Neben Laferrière (Armand), der in seinem 67. Jahre! stehen soll, der Bruhelier (Marguerite), die bisher nur ältere Damen trefflich spielte, steht Hr. Omer (alter Duval) als tüchtiger Künstler da. Sehr wirksam waren Fr. Lagier und Frl. Mariani. Alle Mitwirkenden bildeten ein anziehendes Ensemble. Recht belustigend ward der vielgesehene Schwank „Une tasse de thé", von Hrn. James Frl. Brunet und Hrn. Néré vorgeführt. Im Großen und Ganzen können wir die Gesellschaft von nationalen Uebertreibungen, mit denen sie ihre Vorwürfe auszuschmücken sucht, nicht freisprechen. Höchst beachtenswerth bleibt aber immer das gute und präcise Zusammenspiel. Bei Wallner denkt man nur noch an das im Dezember d. J. (?) zu eröffnende neue Theater und dessen größere — Zuschauerräume. Von einem Repertoir ist eigentlich nicht mehr die Rede. Neuigkeiten: „Zwei Zerstreute" (durchgefallen) und Benedix' „Kassenschlüssel", mit Laune und Geschick gearbeitet. Engagirt: Frl. Meyer, Frl. Mainz. — Kann es vielleicht Freude und Interesse gewähren, daß auf dem hiesigen Köpnickerfelde ein neues Theater erbaut werden soll, zu dem ein unter dem Namen „Graupen-Schultze" bekannter Herr die Kapitalien hergeben will?

O. P. **Leipzig.** (Die Patti-Konzerte). Ihr geehrter Hr. Referent aus Prag hat bereits von der Ullmann'schen Sündfluth in Deutschland berichtet und im Wesentlichen können wir über den Charakter dieser Ueberschwemmung, welche auch hier bis zur Trockenlegung die klassische Musik verstrudelt hatte, nichts Neues sagen.*) Da wir jedoch in einzelnen Kleinigkeiten ein wenig abweichender Meinung sind, so sei uns ein kurzer Bericht über den hiesigen Charakter der Patti-Leistungen gestattet. — Im Ganzen hatte Hr. Ullmann drei Konzerte veranstaltet, welche in Folge der verschiedenartigsten Zeitungsreklamen mit Menschen aus den verschiedensten Ständen so zu sagen vollgestopft waren. Der Gewandhaussaal war sogar zu klein, um den ganzen Zudrang befriedigen zu können, so daß einige Unglückliche das dreigestrichene ges des Wunderfräuleins nicht zu hören bekamen. In der That ist auch Frl. Carlotta Patti, Schwester der berühmten Adeline Patti, eine seltsame Erscheinung. Sie besitzt in dem höchsten Stimmregister vom zweigestrichenen f bis zu demselben Tone in der dreigestrichenen Oktave und darüber eine Klangstärke, wie sie wohl keine andere Sängerin aufweisen kann. Auch das Piano ist in diesen höchsten Lagen von wahrer Schönheit. Die mittlere und namentlich die tiefere Lage bleiben aber weit hinter den angegebenen Vorzügen zurück. Hier klingt der Ton zum Theil heiser, zum Theil gequetscht und entbehrt jener wohlthuenden Fülle und Rundung, wie wir sie bei einer guten Sopranistin beanspruchen. Frl. Patti besitzt von Hause aus eine eminente Anlage zur Koloratursängerin; aber ihre Gesangstudien sind nicht von der Art gewesen, diese herrliche Anlage kräftig zu unterstützen. Die Virtuosität der Sängerin beschränkt sich nur auf ein hübsch ausgebildetes Staccato und auf das stets gelingende Anschwellen und Abschwellen des Tones in den höchsten Lagen, wie z. B. auf dem dreigestrichenen es. Ihre Tonleiterpassagen, ihre Arpeggien und ihre Triller zeigen bei aller Routine eine recht mangelhafte Solidität im Verbinden der Klänge; nicht der einfachste Dominant-Septimenakkord kommt

*) Vgl. den vorstehenden Aufsatz von A. von Wolzogen. A. d. R.

im Legato bei schneller Ausführung rein und sicher in den einzelnen Klängen zu Gehör, keine Tonleiter gestaltet sich unverwischt und ihr Triller ist von einer Unebenheit, wie er bei keiner tüchtigen Virtuosin gefunden werden darf. Die äußere Erscheinung von Frl. Patti ist trotz einer Unebenheit im Gange vollendet zu nennen, und wir stimmen ganz damit überein, wenn ein Kritiker sagte: „man muß Frl. Patti singen — sehen", da sie in der That an die Gestalten der italienischen Kunstblüthe erinnert. — Das Programm der Konzerte scheint, wie wir verschiedenen Berichten entnehmen, in allen Städten dasselbe zu sein und so sang denn auch hier Frl. Patti: Arie aus „Linda di Chamounix" von Donizetti, Schatten-Arie aus „Dinorah" von Meyerbeer, ferner eine „Introduktion" (für Piano) von Schulhof und den „Karneval von Venedig", beide Piecen von Benedict für die Sängerin eigens arrangirt, Pollacca aus den „Puritanern" von Bellini, Schlußarie aus der „Nachtwandlerin" von Bellini, „La Danza", Walzer von Asher, Arie aus „Traviata" von Verdi, „Echolied" von Eckert und ein Lachkouplet von Auber. Das letzte der angeführten Stücke sang Frl. Patti am besten, wogegen wir ein paar der angeführten Opernarien durchaus nicht in der Ausführung gelungen nennen können. Mit einer Künstlerin, wie z. B. Fr. Lemmens-Sherrington, welche dieselbe Höhe besitzt wie Frl. Patti, kann letztere gar nicht konkurriren. — In den Patti-Konzerten glänzte Hr. Alfred Jaell, dessen Virtuosität wir in unsern Konzertberichten noch eingehender würdigen werden, durch den Vortrag verschiedener Salonstücke eigener Komposition, wie namentlich durch echt künstlerische Wiedergabe des „Allegro" von Kirnberger, der Variationen von Händel und der Paraphrase des Tannhäusermarsches von Lißt. Für ihn zeigte das Publikum wirklichen Enthusiasmus, wogegen Frl. Patti nur für ihre hohen Töne Beifall erhielt. Der Geiger Vieuxtemps, accompagnirt von seiner Frau, spielte nur Solo-Sachen, welche aus seiner Feder geflossen waren; die Sympathie war für ihn eine durchaus geringere, als für Jaell, und wir müssen auch offen gestehen, daß wir diesen Künstler vor einigen Jahren mit größerer Bravour und Sicherheit spielen hörten. Die Kreutzersonate und G-dur-Sonate von Beethoven für Pianoforte und Violine, die beide zuletzt genannten Künstler vortrugen, werden uns in Leipzig von David und Reinecke gewöhnlich mit mehr geistiger Vertiefung in die Intentionen Beethoven's vorgeführt, weßhalb man auch diesen Leistungen nur geringeres Interesse zuwandte. Ebenso war es auch bei dem Vortrag des C-moll-Trios von Mendelsjohn, wo der Cellist J. Steffen's als dritter im Bunde mitwirkte; hier passirten Hrn. Vieuxtemps sogar auffallende technische Verstöße, wie sie bei Hrn. David niemals vorgekommen sind. Das Spiel des Hrn. Steffens dagegen ist von großer Solidität, und wir wünschten nur, daß genanntem Herrn eine größere Auswahl in der Cello-Literatur zu Gebote stände. Solche Stücke, wie das Konzert von Goltermann werden bei einem so technisch und geistig ausgearbeiteten Spiel, wie es Hr. Steffens bekundete, gewiß lebhafte Anerkennung erzielen, welche wir hiermit von Leipzig aus konstatiren. Die veralteten Stücke von Bomberg, so gut sie auch gemacht sind, können aber nicht mehr unser durch den Klangreiz moderner Kompositionen verwöhntes Publikum in ernstere Stimmung versetzen. Hr. Ullmann beabsichtigt hier im großen Saale der Centralhalle am 9. Dezember noch ein Konzert zu veranstalten. Da bei unserem Publikum der Reiz der Neuheit vorüber ist, so würden wir dem routinirten Konzertunternehmer rathen, dem projektirten Konzerte mehr den Stempel der Klassizität aufzudrücken, wodurch er die gebildeten Stände unserer Stadt zum Wiederbesuch gewinnen könnte.

—n. Schwerin. (Gastspiele. Novität.) Zur Aufrechthaltung des Repertoirs während der Krankheit des vielbeschäftigten Hrn. Feltscher sahen wir während des Oktobers zwei bedeutende Gäste bei uns, Hrn. Sontag, vom Hoftheater zu Hannover, und Hrn. Hendrichs, vom Hoftheater zu Berlin. Hr. Sontag, früher eine Zeit am Wiener Burgtheater, bis 1856 ein beliebtes Mitglied unserer Bühne, hat sich in richtiger Selbsterkenntniß seiner Fähigkeiten und Mittel von dem eigentlichen Heldenfache zurückgezogen, und kultivirt die ihm völlig zusagende Beschäftigung im Charakterfach und der Charge des Schau- und Lustspiels. Die bedeutenderen Aufgaben, in welchen Hr. Sontag auftrat, waren Perin und Petruchio. Der Perin leidet unter der herkömmlichen Auffassung eines überlegenen, fast diplomatisch ernsten Beherrschers und Lenkers dieses anmuthvollen Spiels. Die Auffassung des Hrn. Sontag ist voll frischen Humors der Jugend und stellt ihn dem sonstigen Personal der Betheiligten, auch rücksichtlich des Alters und der aufgelegten Stimmung, ebenbürtig zur Seite. Dabei ist Hr. Sontag von jeder Manier frei, die zu dem eigenthümlichen Zug des Kleidlich-Naiven in seiner Darstellung im rechten Gegensatz steht. Hr. Sontag ward in dieser Rolle durch Hrn. Bethge (Don Cäsar), Fr. Otto-Martinel (Donna Diana) und Frl. Röckel (Florette) sehr wohl unterstützt. — Auch den Petruchio des Hrn. Sontag würden wir für eine ebenso gelungene Leistung erachten, wenn dieselbe nicht mit den herkömmlichen Scherzen und Späßchen, den kirrenden Foppereien, der Vogelzähmung und Pferdebändigung, die angeblich den Zug der Charakteristik weiter zu spinnen bestimmt sind, etwas zu reichlich ausgestattet wäre. Die Katharina der Fr. Otto-Martineck bot gleichfalls eine sehr gelungene Darstellung. Sie war so belebt und frisch in der Ausführung, wie wir es dieser in allen Fächern wohl geschulten Dame in dieser jugendlichen Rolle in dem Maß kaum zugetraut hätten. — Sein Talent zu komischer Zeichnung bewährte Hr. Sontag auf's Neue in dem Spürlein des „Immer zu Hause" von Grandjean, wie in dem „Modernen Barbaren" von Moser, und im „Hans Jürge" endlich eine bemerkenswerthe Tiefe der Auffassung. Die bei dieser Gelegenheit zur Aufführung gelangten kleineren Lustspiele: „Dir wie mir oder dem Herrn ein Glas Wasser" von Roger und „Glückliche Flitterwochen" von Horn mißfielen mit vollem Recht, denn das erstere ist eine recht gewaltsame Nachahmung des „Am Klavier" und das zweite ist wahrlich ohne Pointe und Erfindung, da in ihm gar nichts vorgeht, so daß man bis zum Schluß in beständiger Verlegenheit über den Inhalt bleibt. — Nicht minder bedeutend war das Gastspiel des Hrn. Hendrichs, der zum ersten Mal unsere Bretter betrat. Der geschätzte Gast führte sich uns zunächst in Michael Beers „Struensee" vor, in derjenigen Rolle, die mit dem Namen des Künstlers so eng verwachsen ist. Das

Stück, das rücksichtlich seiner tragischen Grundidee zu mancher interessanten Untersuchung Anlaß bietet, nimmt alle Fäden der Handlung noch im letzten Akt wieder auf, um allseitig siegreich abschließen zu können. Derselbe erhält dadurch eine große Selbstständigkeit. Warum Hr. Hendrichs diesem Akt den siegreichen Schwung nimmt und ihn von Anfang bis zu Ende, — nicht etwa nur in der Scene mit dem Vater, — in die demüthige Resignation eines Schwächlings kleidet, der sich nicht bewußt gewesen, was er wollte, — das ist uns nicht klar geworden. Sollte sich darin die Absicht der Korrektur des Dichters bezeichnen, — zumal Hr. Hendrichs auch den Triumph des Sieges aus der Rolle gestrichen hat in der Schlußrede, die ein Bild der vorausgeahnten Revolution, ihren Abschluß und hindeutende Worte auf die friedliche Folgezeit enthält, welche seine Absichten wahr machen werde? Dadurch gewinnt die ohnehin schwierige Auffassung der Tragik im „Struensee" nicht an Klarheit. So viel wir wissen, ist der Struensee Michael Beer's das einzige Stück unserer Literatur, welches einen spezifisch christlichen Abschluß, eine christliche Versöhnung durch Beichte und Absolution versucht, wie durch den Vater Pfarrer Struensee eine günstige Gelegenheit zu solchem Versuch geboten war. Wenn nur die Schuld eben so klar wäre, als die Versöhnung! Auch diese würde gewinnen, wenn sie wahrhaft Schuldhaftes zu tilgen hätte. Dazu ist die vermeintliche Schuld anscheinend eine doppelte. Das ist nicht gut. Die Einheit tragischer Charakteristik hätte eine bestimmte Schuld, sei es in der Neuerungssucht des Emporkömmlings, sei es in seiner „sündhaften" Liebe zur Königin zeichnen und auf bestimmteren Thatsachen begründen müssen, die in der Beichte einen klaren Ausdruck und nicht wie hier einen Mangel der Schuld statt der Vergeltung gefunden hätten. Die sonstige Besetzung des Stückes litt an dem, was Hrn. Hendrichs' großer Vorzug ist. Die Darsteller neben ihm, besonders die Damen, paßten individuell nicht für ihre Rollen. Nur Hr. Keller spielte den Pfarrer Struensee vortrefflich. — Unseres Erachtens ist die Rolle des Tell eine viel bedeutendere Aufgabe des Hrn. Hendrichs. Der Beifall war stürmisch. Die Hauptscenen des dritten und vierten Aktes dürfte dem Künstler nicht leicht ein Anderer nachspielen, — denn kein jetzt lebender Künstler hat die Kraft und Gewalt des Organs, das aus einer völlig entsprechenden Persönlichkeit zu uns spricht. So gewaltig zeichnet denn auch Hr. Hendrichs Aufregung und Leidenschaft der Schlußscene, die nur so die Worte des Dichters richtig motivirt und namentlich die gefährliche Wendung: „Mit diesem zweiten Schuß" rc. als naturgemäß und nicht als Theaterkoup zeichnet. Beifall und Hervorruf waren nichts Neues. Nach dem vierten Akt ward Hr. Hendrichs dreimal gerufen, und doch hätte sein Monolog des fünften Akts viel höhere Auszeichnung verdient, da er in der Detailzeichnung die wahre künstlerische Meisterschaft bekundete. Auch die sonstige Besetzung war, trotz des erforderlichen großen Personals, ganz vorzüglich gut. Ist es nicht eine gute Korrektur des Dichters, wenn, wie häufig geschieht, die Scene mit dem Johannes Parricida wegfällt? Mir will es so scheinen. Warum fühlte sich Schiller verbunden, den Tell zu rechtfertigen, — und gelingt es? Das Motiv der That gilt vor dem Forum der Moral nicht viel mehr, als vor dem des Kriminalisten. — Auch im Lustspiel lernten wir Hrn. Hendrichs schätzen. Der „Doktor Robin" gilt uns nicht viel, — aber der Doktor Hagen im Benedix'schen „Gefängniß" war vortrefflich und bezeugte eine ungewöhnliche Gabe ungezwungener und maßvoller Darstellung auch in diesem Fach. Ich theile Ihnen nur noch mit, daß in nächster Woche eine Novität über unsere Bühne geht, die noch nicht, auch anderswo nicht, gegeben wurde, ich meine das Trauerspiel „Ulrich von Hutten" von Hans Köster, nicht zu verwechseln mit dem Stück gleichen Titels und von demselben Dichter, das schon in den vierziger Jahren erschien. Es ist eine völlig neue Bearbeitung des Stoffs. Was ich bisher davon kenne, erweckt eine gute Meinung für das Werk.

Kleine Chronik.

In Paris ist schon wieder ein berühmter Mann verurtheilt worden, den Helden eines Lustspiels abzugeben. Der Urheber dieses Attentates ist Hr. Aulic Langlé, das Opfer Mirabeau, der Schauplatz das Théâtre du Vaudeville. Im Ambigu ist ein neues Schreckensdrama „L'ouvrière de Londres" nach dem bekannten Roman der Miß Braddon „Die Verworfenen" von Hippolyt Hostein gegeben worden. Das neueste „afrikanische" Gerücht behauptet, die Oper werde erst im nächsten Herbst zur Aufführung kommen.

Das sechste Gewandhaus-Konzert am 10. November brachte: Ouvertüre zu „Die Abencerragen" von Cherubini, Konzert für Pianoforte von Rosenhain, „Faust", ein musikalisches Charakterbild von A. Rubinstein, Sinfonia eroica von Beethoven.

Das zweite Gürzenich-Konzert in Köln unter Leitung Hiller's am 8. November brachte die Ouvertüre „Tausend und Eine Nacht" von W. Taubert, das Finale der „Loretei" und die vollständige Musik zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Konzertstück für Piano in F-moll von K. M. v. Weber und ein Konzertstück von F. Hiller für Violoncell und Orchester.

Konzerte. Das Programm des zweiten Abonnement-Konzertes in Düsseldorf am 17. d. M. unter Leitung des Musikdirektors J. Tausch enthielt: Konzert-Ouvertüre in C-moll von Tausch, F. Lachner's Suite in E-moll (Nr. 2) Hiller's „O, weint um sie", einen Chor aus Händel's „Salomon", Sopran-Arie aus Hiller's „Saul", Konzert für Violoncell (Nr. 2) von Franz Schubert und Souvenir de Stockholm von de Swert. — Das erste Winter-Konzert des Musik-Institutes in Koblenz fand am 13., das erste Abonnement-Konzert in München am 1., das erste Abonnement-Konzert im Konzertsaale des Hoftheaters in Hannover mit Mendelssohn's Ouvertüre „Fingalshöhle" am 5. November statt. Der Instrumental-Verein in Heidelberg eröffnete seine Winterkonzerte am 3. d. M. — Der Leipziger Musikverein „Euterpe" eröffnete am 8. d. M. sein zweites diesjähriges Konzert mit einer Jubel-Ouvertüre von Raff, ebenso der Sollner'sche Musik-Verein in Erfurt mit einem Programme, an dessen Spitze Schumann's D-moll-Symphonie steht. —

In Torgau brachte der Taubert'sche Gesangverein in einem Konzerte Beethoven's Ouvertüre zu „König Stephan". — Die dritte Aufführung des Breslauer Orchestervereins brachte Beethoven's C-moll-Symphonie, „Die Vorstellung des Chaos" von Haydn, und Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt".

In Dresden ist letzterer Zeit Mozart's „Cosi fan tutte" in veränderter Besetzung unter Kapellmeister Rietz's Leitung wiederaufgenommen worden und hat abermals sehr gefallen, wenn auch nicht ganz so wie bei der musterhaften Besetzung von 1856, da noch Reissiger die Oper einstudirt hatte. — Im Schauspiel kam neu: Weilen's „Edda", ohne viel Erfolg, und ein einaktiges Stückchen n. d. Französischen „Eine heiratsfähige Tochter"; neueinstudirt: „Prinz Lieschen" von M. Heydrich.

Breslau hat in der Person des Hrn. Gundy einen neuen Direktor erhalten. Die HH. Schwemer und Bequignolles und mit ihnen einige der ersten Mitglieder haben das Breslauer Stadttheater verlassen. In Folge dessen große feierliche Abschiedsvorstellung mit obligater Rührung und begreiflichen Befürchtungen, vom Regen in die Traufe zu kommen.

Eine Opernschule in München. Ueber ausdrückliche Verfügung des Königs von Bayern soll in München unter R. Wagner's Leitung eine Opernschule errichtet werden, worin Sänger und Sängerinnen, die sich für die Bühne auszubilden wünschen, die nöthige praktische Anleitung dazu erhalten sollen. Für die Uebungen der Eleven wird das k. Residenztheater zur Verfügung gestellt werden. Der frühere Sänger und nunmehrige Gesangslehrer Schmitt aus Frankfurt soll an der Anstalt gleichfalls Verwendung finden.

Lokales.

G. — **In der Josefstadt** gastirt seit dem vorigen Samstage der Gymnastiker Hr. Meergarté, den Wienern schon durch seine Vorstellungen vor zwei Jahren bekannt. Fr. Megerle hat die Gefälligkeit gehabt, dazu ein Gelegenheitsstück mit dem Titel: „Das Drama im Cirkus", oder „Die Entlarvte" zu schreiben, wobei sie wahrscheinlich hinter dem Gast nicht zurückbleiben wollte, und deßhalb Effekt an Effekt fädelte. Unter Anderem ist darin auch einem der gelehrten Hunde des Hrn. Meergarté eine Rolle zugetheilt. Die weibliche Hauptrolle ist in den Händen der Fr. Berg, welche sie mit vielem Fleiße, stellenweise nur mit zu viel Pathos wiedergibt. Volle Anerkennung verdienen die Damen Braud und Sternau, welche letztere namentlich ein Kouplet sehr charakteristisch vorträgt. Hr. Neumann gab sich mit seinem Schurken viele Mühe, aber um diesen glaubhafter zu machen, müßte er erst eine gewisse Bonhommie aus seinem ganzen Auftreten verwischen können. Hr. Jungwirth und ausnahmsweise auch Hr. Schneider waren ergötzlich.

Zwei neue Bluetten von Bauernfeld kommen nächstens im Burgtheater zur Aufführung. Ihre Titel sind „Blue-Devils" und „Gebessert". Am selben Abend wird das vom König Ludwig übersetzte Lustspielchen „Rezept für Schwiegermütter" gegeben. Die Leseproben haben bereits stattgefunden.

Hr. Josef Rank, welcher gegenwärtig die Stelle eines Sekretärs bei unserem Operntheater provisorisch bekleidet, soll, wie es heißt, in Anerkennung seiner dießfälligen „eifrigen Dienstleistungen", schon nächstens diese Stelle mit Beibehaltung seiner ganzen gegenwärtigen Besoldung von 1200 fl. definitiv erhalten.

Das Carltheater gibt am 30. November zur Feier der Rückkehr der Truppen aus Schleswig, Langer's Genrebild „Oesterreicher in Schleswig" und „Die schönen Weiber aus Georgien". Der Anfang ist um 6 Uhr und es werden 1200 Karten dem Militär-Komando zur Verfügung gestellt.

Dawison's Gastspiel-Repertoir wurde von der Direktion des Theaters an der Wien veröffentlicht. Es enthält u. A.: „Hamlet", „Der Kaufmann von Venedig", „Macbeth", „Othello", „Richard III.", „Faust", „Der Geizige", „Der Königslieutnant", „Lorbeerbaum und Bettelstab", „Hans Jürge", „Sie ist wahnsinnig", „Die Unglücklichen", „Die Wiener in Paris", „Des Malers Meisterstück", „Die Vorleserin".

Die Hofloge des Theaters an der Wien wurde zur selben Zeit gekündigt, als im Carltheater eine zweite errichtet wurde. Schon unter der Pokorny'schen Direktion wurde das Theater an der Wien in Folge der Aufführung etwas freisinniger Stücke in gleicher Weise gestraft.

Die Singer'sche Akademie zum Ankauf von Holz für die Armen Wiens soll noch an einem der letzten Tage dieses Monates im Carltheater abgehalten werden. Das Programm soll ein recht interessantes werden.

Die Konkordia-Vorstellung soll um Weinachten herum im Theater an der Wien stattfinden. Das Bauernfeld'sche Schauspiel ist mit den Damen Rettich und Wolter, den HH. Wagner, Sonnenthal, Lewinsky und Gabillon besetzt.

Das erste Hofkonzert bei der Fr. Erzherzogin Sophi soll am 7. Dezember stattfinden. Nebst Frl. Artôt wurden noch die Damen Wildauer und Bettelheim und Hr. Wachtel dazu beordert.

Konzerte der nächsten Woche: heute Samstag Abends, Salon Ehrbar, Hr. Sipos Pianist; im Musikvereinssaale Frl. Fichtner Pianistin; im Sophiensaale Liedertafel des akademischen Gesangvereines; morgen Sonntags Mittags im großen Redoutensaale, Gesellschaft der Musikfreunde II. (Lachner's Suite unter persönlicher Leitung, Vokalchöre, Phantasie von Schubert und Lißt, gespielt von Hrn. Taussig), im Musikvereinssaal, Hr. Hötzel, (Frl. Artôt, Fr. Gabillon, Hr. Walter, Hr. Schmid u. A.), Nachmittags 5 Uhr, Hellmesberger'sches Quartett, II. (Schumann, Schubert, Beethoven), Donnerstag den 1. Dezember Abends, Laub'sches Quartett III, (Haydn, Spohr, Beethoven.)

Briefkasten der Redaktion. 19. — 25. November: Δ in Frankfurt, !! in Graz Erhalten. — O. P. in Leipzig, 11—1 und 8. hier: Benützt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Anzeiger der Recensionen über Theater und Musik.

Zu Nr. 48. **Erscheint gratis.** 26. November.
Wien. Insertionsg. für die 3-gesp Zeile 5 kr. = 1 Ngr., die 2-gesp 10 kr. = 2 Ngr., ganzsp. 15 kr. = 3 Ngr (excl. Stempel). 1864.
Beilagegebühr 3 fl. = 2 Thlr

Notizen.

Der Bericht der Revisions-Kommission der Schillerstiftung verbreitet sich in seinem ersten Theile (Referent Dr. Heller aus Hamburg), welcher die Erledigung von Gesuchen und Ertheilung von Unterstützungen betrifft, in anerkennendster Weise über die Genauigkeit der Archivführung, über die Klarheit in der Darlegung des Geschäftsgebahrens, über die Umsicht, Unparteilichkeit und gänzliche Freiheit von äußerer Beeinflußung bei Ertheilung von Unterstützungen. In Weimar selbst wurden bloß Musäus' Witwe und Frl. v. Herder mit kleinen Zuschüssen bedacht. Daran schließt sich der Ausdruck gleichfalls der höchsten Anerkennung über die Opferwilligkeit des Verwaltungsrathes in Bezug auf die Zeit und Arbeit, die er seiner Aufgabe gewidmet. Dagegen wünscht der Ausschuß von den laufenden Einnahmen Alles für weiter zu bewilligende Unterstützungen zu verwenden, was verausgabt werden kann, ohne die nothwendigen Reserven aufzuzehren. — Der zweite Theil, der die Kassa-Revision betrifft, lobt nicht minder die „peinliche" Ordnung der Buchführung durch den Kassier Karl Voigt. Der Baarvorrath ist in einem Betrage von 4280 Thalern bei der Weimar'schen Bank gegen zweiprozentige Verzinsung angelegt, 598 Thlr. 15 Sgr. befanden sich baar in den Händen des Kassiers, 3900 Thlr. besitzt die Stiftung in Staatspapieren. Die Kommission beantragt das Vermögen gegen günstigere Verzinsung anzulegen. Der dritte Theil des Berichtes betrifft die Beschwerde des Generalsekretärs Dr. K. Gutzkow über einen Kompetenz-Konflikt mit dem Verwaltungsrath. Die Kommission billigt das „vollständig korrekte Verfahren" des letzteren und „anerkennt, daß die Darstellung Gutzkow's nur aus einer Interpretation der ihn betreffenden Paragraphen der Geschäftsordnung hervorgegangen ist". Daran wird der Wunsch nach einer festen Definition dieser Paragraphen geknüpft.

Adolf Böttger's gesammelte Werke (durchgesehene Auflage in 6 Bänden à circa 25 Druckbogen) werden demnächst im Selbstverlage zu erscheinen beginnen. Mit Ende November d. J. erscheint der erste Band, zu Ostern 1866 der letzte. Deutlichster Druck auf feinem Velinpapier wird vorzüglich berücksichtigt und das Format wird sich dem der beliebten Klassiker-Ausgaben anschließen. Die Subskribenten machen sich verbindlich, für jeden der 6 Bände 20 Ngr., elegant gebunden mit Goldschnitt 1 Thlr. zu zahlen, so daß das vollständige Werk auf 4, resp. 6 Thlr. kommt, während der Preis für den Nichtsubskribenten auf 6, resp. 8 Thlr. festgestellt ist.

Bei der Redaktion zur Besprechung eingegangene Novitäten.

Bibliothek ausländischer Klassiker. 1. Bdchen. Shakespeare's Macbeth. Hildburghausen. Bibliogr. Institut. 1865.

Bürgel, C., Lyrische Dichtungen für das Pianoforte. Op. 7, Leipzig. C. F. Peters. Bureau de musique

Deditius, C., Lina-Polka für das Pianoforte. Kreuzburg C. Thielmann.

Eilers, A., Die blauen Frühlingsglocken. Duett für Sopran und Bariton (oder hohen Baß) mit Begleitung des Pianoforte. Prag, Schalek und Wetzler.

Heise, P., Mellem sivene. Fem Sange til Texter af Lenau's „Schilflieder". For een Syngestemme med Pianoforte. Kopenhagen, C. C. Lose & Delbanco.

Jensen, A., Wanderbilder. Zwölf Klavierstücke. Op. 17. H. 1 u. 2. Leipzig, C. F. Peters, Bureau de Musique

— Zwölf Gesänge von Paul Heyse, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22. 2 Hefte.

— Jephta's Tochter. Nach Byron, für Soli, Chor und großes Orchester. Op. 26. Klavierauszug.

Kreißle von Hellborn, Dr. H., Franz Schubert. Wien C. Gerold's Sohn. 1865.

Löw, J., Compositions de Salon pour Piano. 2 Hefte. Op. 7. Deuxième Nocturne. Op. 10. Valse de Salon. Prag, Schalek & Wetzler.

— Soldatenchor und Marsch aus der Oper „Faust" von Gounod, für das Pianoforte übertragen. Ebendaselbst.

Pfaff, J. G., Dramatisches. Kassel, J. C. Krieger. 1864.

Raff, J., Le Galop. Caprice brillant pour piano. Op. 104. Leipzig, C. F. Peters, Bureau de Musique.

Reichelt, G., Zwei charakteristische Piecen für das Pianoforte. Nr. 1. Im Sternenschein, Nr. 2. Des Knaben Erinnerung an die Alm. Kreuzberg, C. Thielmann.

Sandbank, H., Dion von Syrakus. Tragödie in 5 Akten. Leipzig, H. Fries. 1864.

Schmidt, M. H., Gesang und Oper. Kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften. 5. Heft. Magdeburg, Heinrichshofen. 1864.

Neuigkeiten der Monate Oktober—November 1864

eingegangen und vorräthig in der Buchhandlung von Karl Czermak in Wien, Schottengasse Nr. 6.

Andreä, F. Wilh., Heinrich der Vogelsteller. 16. Leipzig, Matthes. 8 Ngr.

Bacher, Jul., Lady Seymour. Trauerspiel in 5 Aufzügen. gr. 8. Berlin, Abelsdorff. ½ Thlr.

Baumann, Frd., Das Unentbehrlichste aus der Gesangskunst. gr. 8. München, Finsterlin. 12 Ngr.

Bibliothek ausländischer Klassiker in deutscher Uebertragung. 1. Bd. 8. Hildburgh, 1865, bibl. Institut. ¼ Thlr.

Cormon, Eug. und Mich. **Carré**, Lara. Oper in 3 Akten. Deutsch von Ernst Pasqué. Musik von Aimé Maillart. Lex. 8. Mainz, Schott. ¼ Thlr.

Fränkel, Ferd. und Ldw. **Thürmeyer**, Volksschauspiele. 16 München, Finsterlin. ⅔ Thlr.

Göthe, Faust. Eine Tragödie. Mit Zeichnungen (Holzschnitten) von Engelb. Seibertz. Lfg. 1.—3. Lex. 8. Stuttgart, Cotta. ⅓ Thlr. Erscheint in 8 Lfgn.

Gubitz' Jahrbuch deutscher Bühnenspiele. 44. Jahrg. für 1865. gr. 12. Berlin, Vereinsbuchh. 1⅔ Thlr.

Hauff, J. C., Die Theorie der Tonsetzkunst. 1. Bd. 2 Theile. Fol. Frankfurt a. M. Brönner 5⅓ Thlr.

Klein, J. L., Geschichte des Dramas. 1. gr. 8. Leipzig. 1865. T. O. Weigel. 3 Thlr.

Kuhn, Lehrer C., Klavier-Unterricht. 8. Mannheim, Schneider. 6 Ngr.

Lohmann, Pet., Ueber die dramatische Dichtung mit Musik. 2. Aufl. 8. Leipzig, Matthes. ⅓ Thlr.

— Masaniello. Trauerspiel in 5 Aufzügen. 2. Aufl. 8. Ebd. ½ Thlr.

Reißmann, Aug., Allgemeine Geschichte der Musik. 3. Bd. Lex. 8. Leipzig, Fues. 4 Thlr.

Salzbrunn, A., Album der Musik. 8. Leipzig, Schäfer. 1¼ Thlr.

Schletterer, H. M., Joh. Friedr. Reichardt. Sein Leben und seine Werke. 1. Bd. gr. 8. Augsburg 1865, Schlosser. 3½ Thlr.

Schubert, F. L., Partiturenkenntniß und Partiturenspiel. Ein Handbüchlein für Musikstudirende und Musikfreunde. 8. Leipzig, Matthes. ⅓ Thlr.

— Die Instrumentalmusik in ihrer Theorie und ihrer Praxis, oder die Hauptformen und Tonwerkzeuge der Konzert-, Kammer-, Militär- und Tanzmusik wissenschaftlich und historisch erläutert. gr. 8. Leipzig, 1865, M. Schäfer. 1⅓ Thlr.

Skelton, Sophia, Saul; a Dramatic Poem. London. 12mo. cloth. 2 sh. 6 d.

Theater, deutsches. Beigabe zu den deutschen Familienblättern. Herausgegeben von F. Stein.. 1. Bd. 18 Nummern. 4. Bergen, Stein. 1 Thlr.

Uschner, Karl Rich. Wold., Drei neue Theaterspiele. 16. Leipzig, Deckmann. ⅔ Thlr.

Zinnen, Dir. A., Maienblüthen. Sieben Maienlieder von P. Klein für vierstimmigen Chor komponirt. gr. 8. Luxemburg, Heintze. 6 Ngr.

Anzeige.

Die durch Ernennung unseres städtischen Kapellmeisters Herrn **Franz Wüllner** zum Hofkapellmeister in München hierselbst eingetretene Vakanz soll für den 1. März f. J. besetzt werden. Die hierauf Reflektirenden wollen ihre Anerbietungen bis spätestens den 15. Dezember dieses Jahres frankirt an mich einreichen.

Mit der Stelle ist ein festes Jahrgehalt von 600 Thlr. und ein Benefiz-Konzert verbunden.

Aachen, den 9. November 1864. Der Bürgermeister.
In Vertretung:
von Pranghe.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 49.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien.

3. Dezember. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Unser Opernwesen.

Einige Zukunfts-Pläne und Vorschläge bei Gelegenheit des neuen Opernbaues.

I.

Φ. — Wenn wir den großartigen Neubau betrachten, wie er täglich wächst, und wenn wir in den Zeitungen lesen, wie Schwind, Rahl u. A. mit den inneren Malereien betraut werden, so möchten wir jubeln, daß Wien endlich einen der Kunst geweihten Tempel erhält, bei dessen Errichtung man keine Mühe gescheut, und zu dessen Ausschmückung man nicht, wie es sonst hier üblich, verknöcherte Mittelmäßigkeiten, deren Atelier von einer Kanzlei kaum zu unterscheiden ist, sondern wirkliche, echte Künstler berufen hat. Denken wir aber dann an die fürchterliche Misère unserer gegenwärtigen Opernzustände, so werden wir von einem unheimlichen Grausen ergriffen. Wie? Soll der ganze Jammer, wie er jetzt besteht, dann in den neuen prachtvollen Hallen mit Trompeten und Pauken seinen Einzug halten und den durch Künstler für die Kunst geschmückten Tempel entweihen? Das wäre schrecklich. Will man es nicht später bereuen, so viel Millionen an diesen Bau gewendet zu haben, will man nicht, daß die Künstler sich einst schämen, ihr Talent, ihren Geist, ihren Fleiß zu einem unwürdigen Zwecke vergeudet zu haben, so muß man auch das Bild des Rahmens würdig machen, den es erhalten soll, so muß man ernstlich daran denken, mit einer so morschen Vergangenheit entschieden zu brechen, endlich Reformen anbahnen, in neue Geleise einlenken.

Drei Jahre dürften wohl noch verstreichen, bevor das neue Opernhaus fix und fertig dem Publikum seine Thore öffnet; während dieser drei Jahre nun müßte unser ganzes Opernwesen vollständig reformirt werden. Die Zeit ist kurz für eine so umfassende Arbeit, doch wenn gleich Hand angelegt wird, so ist sie ausführbar. Doch wir wollen uns hier nicht auf allgemeine Redensarten beschränken. Wir überlassen es Andern, über das Bestehende bloß den Stab zu brechen, Alles zu verdammen und sich dann wegen der Zukunft die Hände zu waschen. Verdammen ist nicht die Aufgabe der Kritik, sondern bessern. Von allem Anfang haben die „Recensionen" dieses Axiom zur unwandelbaren Richtschnur genommen, und auch jetzt wollen wir ihm nicht untreu werden. Hat sich der einzelne Künstler oder ein ganzes Kunstinstitut auf unrechten Weg verrannt, so ist es nicht genug, es ihm zu beweisen und immer wieder in's Ohr zu schreien; man muß ihm auch den Ausweg, die Möglichkeit der Umkehr zeigen. Man muß vor Allem mit bestimmten, praktischen, ausführbaren Vorschlägen zum Bessern jeder möglichen Einwendung zuvorkommen. So wollen wir es auch heute nach unsern besten Kräften versuchen.

Die Thatsache des gänzlich derouten Zustandes unserer Opernverhältnisse braucht wohl nicht erst auf's Neue bewiesen zu werden. Man lese die „Recensionen", die Feuilletons Hanslick's und Schelle's in den beiden „Pressen", man höre den sachverständigen oder auch nur den intelligenten Theil des Publikums reden, man frage die Opernkünstler selbst (jedoch unter vier Augen, sonst sind sie nicht aufrichtig) und man

wird darüber keinen Zweifel mehr hegen können, daß der Zustand unserer Oper ein verzweifelter ist.

Die nothwendigen, ja unerläßlichen Reformen zerfallen für's Erste in zwei ganz verschiedene Gattungen: in administrative und in artistische. Die administrativen betreffen vor Allem die Stellung der Oper als Hoftheater. Die „Recensionen" und zwar die „Recensionen" allein haben diese Frage zu wiederholten Malen ventilirt. Trotzdem nehmen wir uns vor, abermals darauf zurückzukommen; da jedoch diese Angelegenheit auch das Burgtheater zu gleichem Theile betrifft, so ziehen wir es vor, dieselbe in einem selbständigen Aufsatz später zu erörtern, und wollen uns hier nur mit der künstlerischen Seite beschäftigen.

Wenn wir hier von Reorganisation und Reformen sprechen, so meinen wir nicht nur jene in's Auge fallenden und in d. Bl. schon hundert Mal gerügten Fehler und Verkehrtheiten der Leitung, wie z. B. den Abgang eines Regisseurs, den Mangel einer Koloratur- und einer zweiten dramatischen Sängerin, das einförmige und lückenhafte Repertoir, die beispiellos schlechte Scenirung, die Autoritätslosigkeit der Kapellmeister u. s. w. u. s. w., sondern wir meinen überhaupt das Prinzip, das System, oder besser gesagt die Prinzip- und Systemlosigkeit, auf welcher das ganze Opernwesen bei uns, so wie in ganz Deutschland beruht.

Zwei Hauptgrundsätze sind es, die wir als Basis einer Reorganisation des gesammten deutschen Opernwesens anerkannt sehen möchten: Theilung der Arbeit und Ausbildung von Spezialitäten.

Das deutsche Opernrepertoir ist ein vollständig kosmopolitisches. Wir sind weit entfernt, ihm dies als einen Fehler anzurechnen: im Gegentheile, wir würden es sehr beklagen, wenn es wie das französische Opernrepertoir beinahe ausschließlich auf die inländischen Produkte beschränkt würde. Die Kunst soll keine Ländergränzen und keine Nationalitätsschranken kennen. Allein gerade so ein kosmopolitisches Repertoir bedingt, wenn die verschiedenen Abzweigungen desselben gleichmäßig gedeihen sollen, nothwendig eine Theilung der Arbeit und eine Ausbildung von Spezialitäten. Sonderbar, die Deutschen, welche stets so geneigt sind, die Weltstadt in allen Modethorheiten gewissenhaft nachzuahmen, haben meistens verschlossene Augen und Ohren für die vielen vernünftigen und praktischen Einrichtungen derselben. Was anders hat seit beinahe einem Jahrhundert das französische Opernwesen, besonders die komische Oper auf einer verhältnißmäßig hohen Stufe erhalten, wenn nicht die Theilung der Arbeit und die Ausbildung von Spezialitäten? Und ist dieses System in Frankreich, wo es sich doch nur um zwei Gattungen handelt, so erfolgreich gewesen, um wie viel mehr wäre es in Deutschland zu empfehlen, wo es der Gattungen so viele gibt. Alle können nicht zu Allem befähigt sein. Unsere Sänger aber, die gestern den Raoul oder Lohengrin gesungen haben, singen heute den Edgardo oder Manrico und morgen den Georg Brown oder Fra Diavolo. Die Folge davon ist, daß sie in jedem Genre gleich mittelmäßig sind, und nicht einmal in dem Einen, das ihnen besonders zusagt, die für sie mögliche Stufe der Ausbildung erreichen, die sie sicher erreichen würden, wenn sie sich ausschließlich dem einen Genre widmen könnten.

Hauptsächlich ist es die komische Oper, welche in Deutschland im Argen liegt. Es ist eine stehende Redensart zu sagen, daß die deutschen Sänger nicht sprechen können, nicht spielen können und überhaupt für die komische Oper unbefähigt sind. Dies ist so oft gesagt und wiederholt worden, daß man sich gewöhnt hat, es als eine traurige, aber nicht zu ändernde Thatsache anzusehen. Es ist so weit gekommen, daß die Sänger selbst im festen Glauben an ihre Unfähigkeit in dieser Richtung, es gar nicht einmal mehr versuchen, dieselbe zu überwinden, und daß das Publikum auf diesem Gebiete das Schlechteste als etwas Selbstverständliches hinnimmt.

Wir stehen keinen Augenblick an, diese Ansicht entschieden in Abrede zu stellen, und sie bloß als ein tief eingewurzeltes Vorurtheil zu bezeichnen. Wir haben in der Pariser Opéra comique mehr als einer Vorstellung beigewohnt, wo unter allen beschäftigten Mitgliedern nicht einer eine besonders schöne Stimme, nicht einer ein hervorragendes schauspielerisches Talent hatte, und das Ganze doch einen wahren Kunstgenuß bot. Die Leute verstanden es eben, sich auf der Bühne zu bewegen und zu benehmen, sprachen und sangen korrekt, mit einem Wort, waren für dieses spezielle Fach geschult worden. Nun glauben wir aber kühn behaupten zu können, daß es deutsche Sänger auch dahin bringen könnten, wenn sie nur wollten, und wenn ihnen die Möglichkeit der Ausbildung nach einer bestimmten Richtung geboten würde. Man wende uns nicht ein, daß die Sprache und das Temperament der Deutschen ihnen hiezu unüberwind-

liche Schwierigkeiten in den Weg legen. Aeltere Opernfreunde, welche sich noch an die Glanzperiode der Berliner Königstadt zur Zeit der Sontag und an unser Kärnthnerthortheater, als Wild, Forti, Cramolini, die Henkel u. A. in ihrer vollen Blüthe standen, erinnern, werden uns beipflichten, daß dies nicht der Fall ist.

Wir haben bisher den Zustand des deutschen Opernwesens und die nach unserer Meinung vorzunehmenden Reformen nur ganz im Allgemeinen zu bezeichnen versucht. Jetzt gehen wir zu den detaillirten praktischen Vorschlägen über, wie wir uns eine entsprechendere Organisation der Opernverhältnisse für die Zukunft denken, und welche Wege einzuschlagen wären, um dahin zu gelangen. Sind auch viele der folgenden Bemerkungen auf die meisten größeren deutschen Bühnen anwendbar, so haben wir doch dabei eigentlich nur unsere künftigen Opernverhältnisse im Auge und nehmen den gegenwärtigen Zustand unseres Operntheaters als Ausgangspunkt unserer Betrachtungen.

Patti-Konzerte in Breslau.

Von Alfred v. Wolzogen.

(Schluß)

Der Zettel zum letzten Riesenkonzert (das von 7 bis über 10 Uhr dauerte, und an dem sich das bewährte Bilse'sche Orchester zuerst mitbetheiligte, während man sich in den ersten beiden mit dem sehr hölzernen Piano-Akkompagnement eines Hrn. Herner, der auch in Hrn. Ullmann's Solde steht, begnügen mußte), enthielt die besondere Anzeige, daß Fr. Niemann-Seebach am gestrigen Abend noch in Hannover gespielt, in der Nacht von dort abgereist, und erst um 6 Uhr Abends hier mit der Eisenbahn eintreffen werde, deshalb aber um Entschuldigung bitte, falls das nöthige Toilettemachen sie zwingen sollte, erst zur zweiten Abtheilung des Konzertes im Saale zu erscheinen. Und so war es denn auch; die berühmte Schauspielerin kam nach 16stündiger Eisenbahnfahrt in schönster Toilette und recht frisch aussehend gegen 8 Uhr an, trug zwei sehr romantische Balladen von Hebbel mit Schumann'scher melodramatischer Begleitung und dann noch des „Mädchens Klage" von Schiller vor, aus der sich — geschmacklos genug — urplötzlich ein scherzhaftes Gedicht: „Zwanzig, dreißig, vierzig" entwickelte, das mit vollendeter Meisterschaft gesprochen, die wechselnden Gefühle eines Mädchens auf diesen verschiedenen Altersstufen malte, so daß es fast den Anschein gewann, als habe die Klage des armen Schiller'schen Mädchens auf die leidigen vierzig Jahre abgezielt. Wie die Künstlerin nach diesem faux-pas den fast noch größeren begehen konnte, das letzte, mit unendlichem Jubel aufgenommene Gedicht noch einmal zu rezitiren und dadurch die erreichte Wirkung selbstverständlich ungemein abzuschwächen, begreifen wir nicht. Das sonst so schöne seelenvolle Organ der eminenten Schauspielerin reichte für den enormen Saal nicht ganz aus; daß sie in Deklamation und Mimik demungeachtet Außerordentliches leistete, auch wenn wir die Wahl der Vorträge als zum Theil unzweckmäßig beanstanden, versteht sich von selbst. Wir haben es insbesondere bedauert, daß ein Gedicht, wie des „Mädchens Klage", durchaus auch in's Patti-Konzert eingeschmuggelt werden mußte, wo freilich die „zwanzig, dreißig, vierzig" viel besser hingehörten. Aber freilich — was ist das Alles gegen die 45 Schüsseln enthaltenden Speisezettel, welche in Mr. Howard Glover's Grand Morning-Concerts zu London (St. James Hall) von 1 bis 6 Uhr Abends während der season abgegessen wurden! Wir sind in Deutschland, Gott sei Dank, trotz alles Ullmann'schen Unternehmungsgeistes noch wahre Fohlen in der Kunst-Genuß-Fähigkeit. — Dieser Unternehmungsgeist hat es indessen nicht verschmäht, selbst die kleineren Orte Schlesiens, wie Görlitz, Liegnitz, Brieg und Schweidnitz zur unvermeidlichen Kontribution heranzuziehen; jetzt geht's nach Dresden zurück, und dann auf einen ausgeschlagenen Monat nach Berlin, wo Hr. Ullmann an 30 Abenden hintereinander im dazu gemietheten Konzertsaal des k. Schauspielhauses für sich in Musik arbeiten lassen wird.

Man soll zwar das Unvergleichbare niemals zu vergleichen suchen; dennoch können wir es uns nicht versagen, schließlich noch den merkwürdig kontrastirenden Eindruck zu registriren, welcher sich für uns aus der unmittelbaren Aufeinanderfolge des Anhörens von Mozart's „Così fan tutte", den die Dresdener Hofbühne am 29. Oktober neueinstudirt vorführte, und der Ullmann'schen Monstrekonzerte ergab. Wie das Drama überhaupt die höchste Gattung der Poesie, so ist auch der dramatische Komponist als der König unter den Musikern, Mozart, das größte Operngenie, mithin als der Shakespeare der Musik zu verehren. In dieser durch nichts zu erschütternden Ueberzeugung waren wir, die Patti-Konzert-Billets bereits in der Tasche, nach

Dresden gefahren und hatten uns an dem, hinsichtlich des reizendsten Melodienüberflusses und der prägnantesten heiter-musikalischen Charakteristik von keiner andern Mozart'schen Oper übertroffenen, nun bald 75 Jahre alten Werke innig erfreut, obwohl, Fr. Jauner-Krall abgerechnet, nur Kräfte zweiten und zum Theil selbst dritten Ranges bei der Ausführung betheiligt waren; denn der wackere Kapellmeister Rietz hatte allein 26 Klavierproben gehalten, ehe er das Gesangs-Ensemble für Mozart's würdig erklärte und sein Orchester, worin insbesondere die kostbaren, urkräftig vollen Oboentöne (bei dem herrlichen A-dur-Duett „Fra gli amplessi" des zweiten Aktes so illustrativ-gewichtig), als traditioneller Vorzug der Dresdener Konzerte, Ohr und Herz entzückten, spielte so echt-mozartselig und delikat, daß auch nicht das leiseste Stäubchen auf diesem Theil der Ausführung haftete. Vor Allem aber war es hocherfreulich, daß man (mit freilich bedauerlichem Ausschluß der schönen E-dur-Arie der Fiordiligi „Per pietà", die Frl. Hänisch wegließ) das ganze unverfälschte „Cosi fan tutte", ohne die unglücklichen Versuche von Schneider, E. Devrient u. A., die Fabel zu verbessern, die ja doch, als Maskenscherz betrachtet, wahrlich harmlos und selbst nicht einmal unanmüsant ist, bei scenisch allerliebster, sorgfältigster Ausstattung zu sehen und zu hören bekam. Am folgenden Abende gab es noch die „Hochzeit des Figaro", allerdings, weil plötzlich eingeschoben, weniger sorgfältig vorbereitet, wenngleich Susannen's Garten-Arie von Fr. Jauner in entzückender Vollkommenheit gesungen ward, und dann ging's in der Nacht mit Dampf zurück nach Breslau zum ersten Patti-Konzert, das zwar Virtuosenleistungen ersten Ranges die Hülle und Fülle produzirte, ja selbst mit dem Namen Beethoven prunkte (der sich nach Rafael-Mozart so michelangelesk-großartig ausnimmt) und doch die süße Herzenserquickung des „Cosi fan tutte"-Abends durch nichts zu verdrängen vermochte. Möchte nur auch in einer Zeit, wo unter allen Künsten nur noch die Musik spontan und lebendig volksthümlich wirksam ist, die Freude am Mozart'schen Erbe in den Herzen der Menge nicht verdrängt werden durch den Schumann-Berlioz-Wagner-Lißt-Kultus der lärmenden Standartenträger Jungdeutschlands, durch amerikanische Monstre-Konzerte und nippesartiges Getändel mit der Zauberflötenrache-arie: dann bleibt uns die Hoffnung, daß das Versinken in vollständige Barbarei uns noch eine Zeitlang gnädig erspart bleiben werde. Versteht aber die deutsche Welt erst ihren Mozart nicht mehr, dann mag Hr. Ullmann kommen, und ihr Virtuosen nicht auf den jetzt noch gebräuchlichen anständigen Instrumenten, sondern auf der Strohharmonika und meinetwegen auch auf dem Stiefelknecht vorführen und sich versichert halten, daß er dann mit Recht der Löwe des Tages, der Herr der Situation sein und als solcher honorirt werden wird. Für jetzt möchten wir ihm, trotz Vieuxtemps, Stefens und Jaell, gern noch ein neidloses „zu früh" zurufen dürfen.

Musikalische Literatur.

Franz Schubert. — Von Dr. Kreißle v. Hellborn. Verlag von Karl Gerold's Sohn in Wien. 1865.

v.-Br. — Hr. Kreißle v. Hellborn hat schon vor zwei Jahren ein kritisch-biographisches Büchlein zu Ehren Schubert's erscheinen lassen. Dieses Büchlein hat sich aber nunmehr zu einem sehr stattlichen Buch, einem Band von mehr als 600 Seiten erweitert, über welchen Vorgang der Verfasser im „Vorworte" selbst berichtet: „Jene Skizze aber, so bescheiden ausgestattet sie war, barg doch den fruchtbringenden Keim neuen Lebens in sich; denn bald nach ihrem Erscheinen öffneten sich da und dort zwar spärlich fließende, aber dennoch höchst willkommene Quellen, deren Existenz mir entweder gar nicht bekannt war, oder die ich für versiegt gehalten hatte. So sah ich mich denn durch Mittheilungen verschiedener Art, welche theils Neues, theils Berichtigungen thatsächlicher Irrthümer enthielten, sowie durch eigene Bemühung allmählich in dem Besitz eines verhältnißmäßig reichhaltigen Materials, welches zu benützen und auf's neue zu verarbeiten ich mich durch mehrfache Gründe bestimmen ließ".

Man muß dem Verfasser unbedingt das Zeugniß geben, daß er diesen „Quellen" auf das emsigste nachgeforscht und sie auf das fleißigste benutzt hat, so daß eine vollständigere biographische Arbeit über Schubert auch in Zukunft schwerlich mehr zu erwarten sein dürfte, wie man denn auch einer solchen leicht entrathen kann, denn der äußere Lebensgang Schubert's war ein so einfacher, wie er es bei der Mehrzahl der Künstler zu sein pflegt, und, insoweit es von Wichtigkeit und Interesse ist, denselben zu kennen, um dessen Einfluß auf den Charakter seiner Produktionen ermessen zu können, insoweit ist derselbe nun hinlänglich aufgehellt und wir wollen dem Verfasser des vorliegenden Buches für manche kleine Erweiterung dieser Kenntniß gerne danken. Seinen

Fleiß haben wir bereits gerühmt, ja wir glauben, es würde dem Buche sogar zum Vortheile gedient haben, wenn er denselben ein wenig gemäßigt hätte. Er hat seinem Text eine übermäßige Menge chronikalischer Notizen, größtentheils von lediglich lokalem Interesse beigegeben. Durch etwas mehr Gedrängtheit und weniger Detail würde das Buch gewonnen haben. „Meint Er, wenn ich komponire, daß ich an eine elende Violine denke"? soll Beethoven in seiner rüden Weise zu Schuppanzigh gesagt haben. Eben so könnte man vielleicht auch der Meinung sein, daß man, wenn man über Schubert schreibt, nicht all' die Leutchen, welche da vorkommen, für wichtig genug zu halten habe, um, wie der Verfasser fast ohne Ausnahme thut, den Leser auch sogleich mit der Erzählung all' ihrer Lebensumstände zu unterhalten.

Wie wir unsererseits Schubert gegenüber gesinnt sind, brauchen wir bei diesem Anlaß kaum wiederholt auszusprechen. In die Reihe der ersten großen deutschen Künstler kann Schubert nicht gezählt werden; dazu fehlt seinen Werken das Monumentale und die vollendete plastische Kraft; in Bezug auf künstlerische Durchbildung möchten sogar einige der nachgebornen Meister: Mendelssohn und Schumann über ihn zu stellen sein; dagegen an üppiger Natur und Erfindungskraft, in der Kraft des poetisch-musikalischen Ausdruckes ist Schubert von keinem Tondichter übertroffen worden, ja diese Eigenschaften hat keiner in so überschwenglichem Maße besessen, wie er, und wir möchten ihn in dieser, wie in mancher andern Beziehung mit Walter Scott parallelisiren, daher auch die grenzenlose, fast unbegreifliche Produktivität beider.

Von der maßlosen Unbill, welche Schubert während seines so kurzen Lebensganges, den er selbst als einen „Martergang" bezeichnet, zu erfahren hatte, weiß das Buch genug zu erzählen. Schon früh, in Tagebuchnotizen, welche uns aus dem 19. Lebensjahre des Tondichters aufbewahrt sind, begegnen wir schmerzlichen Klagen, wie: „Der Mann trägt Unglück ohne Klage, doch fühlt er es desto schmerzlicher" und „Leichter Sinn, leichtes Herz; zu leichter Sinn birgt meistens ein zu schweres Herz". Zugleich finden wir an dieser Stelle Reflexionen, welche zeigen, mit wie scharf eindringenden Blicken sein jugendlicher Geist auch das Weltwesen bereits erfaßt und erkannt hatte, z. B. „Glücklich, der einen wahren Freund findet; aber glücklicher, der in seinem Weibe eine wahre Freundin findet. Ein schreckender Gedanke ist dem freien Manne in dieser Zeit die Ehe". — „Monarchen dieser Zeit, ihr seht dies und schweiget! oder seht ihrs nicht? — Dann o Gott! umschlei're uns Sinn und Gefühl mit Dumpfheit!" — „Ein mächtiger Antipode der Aufrichtigkeit der Menschen gegeneinander ist die städtische Höflichkeit. Das größte Unglück des Weisen und das größte Glück des Thoren gründet sich auf die Konvenienz".

In einer Notiz aus dem Jahre 1818 klagte er einmal: „Trotz eines Vogl's ist es schwer, wider die Canaille von Weigl, Treitschke ꝛc. zu manövriren. Darum gibt man statt meiner Operette andere Luder, wo einem die Haare zu Berge stehen". An derselben Stelle äußerte er sich auch über Rossini: „Diese Oper („Othello") ist bei weitem besser, d. h. charakteristischer, als „Tankred". Außerordentliches Genie kann man ihm nicht absprechen. Die Instrumentation ist oft höchst originell und der Gesang ist es manchmal, und außer den gewöhnlichen italienischen Gallopaden und mehreren Reminiscenzen aus dem „Tankred" läßt sich der Musik nichts vorwerfen.

Aus dem Jahre 1824 begegnen wir unter anderen folgenden Tagebuchnotizen: „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen". Und: „Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt; er kommt vor Verstand und Kenntnissen weit voraus; denn um etwas zu verstehen, muß ich vorher etwas glauben; er ist die höhere Basis, auf welche der schwache Verstand seinen ersten Beweispfeiler aufplanzt. Verstand ist nichts als analysirter Glaube".

Aus dem J. 1822 stammt das folgende kleine Gedicht, in seiner Schlichtheit von ergreifend wahrem Ausdrucke:

Mein Gebet.

Tiefer Sehnsucht heil'ges Bangen
Will in schön're Welten langen;
Möchte füllen dunklen Raum
Mit allmächt'gem Liebestraum.

Großer Vater! reich' dem Sohne
Tiefer Schmerzen nun zum Lohne
Endlich als Erlösungsmahl
Deiner Liebe ew'gen Strahl.

Sieh', vernichtet liegt im Staube,
Unerhörtem Gram zum Raube,
Meines Lebens Martergang,
Nahend ew'gem Untergang.

Tödt' es und mich selber tödte,
Stürz' nur Alles in die Lethe,
Und ein reines kräft'ges Sein
Laß', o Großer! dann gedeih'n.

Unbegreiflich erscheint es, wie die Wiener Verleger (Diabelli und Haslinger) sogar noch im Jahre 1821 die Herausgabe Schubert'scher Kompositionen (selbst ohne Honorar) mit dem Bemerken ablehnen konnten, „daß sie sich wegen Unbekanntheit des Komponisten keinen Erfolg davon versprechen könnten". Alle diejenigen, welche Schubert zu schätzen wissen, müssen sich auch heute noch Hrn. v. Sonnleithner zu Dank verpflichtet fühlen, da er an der Spitze derjenigen stand, welche endlich Schubert mit eigenen Opfern den Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen bemüht waren.

Indessen ist nicht zu läugnen, daß sich Schubert durch eine gewisse Kritiklosigkeit, mit welcher er seinen Produktionen gegenüberstand, indem er neben dem Herlichsten und Bedeutendsten auch ziemlich Unbedeutendes, ja Triviales niederschrieb und dieses eben so unbefangen wie jenes kursiren ließ, selbst bei Einsichtigen und Wohlgesinnten, die dadurch an ihm irre werden konnten, geschadet haben mochte. Als ein eklatantes Beispiel davon ist es anzusehen, daß Schubert noch im Jahre 1822, da er sich Beethoven durch Ueberreichung und Dedikation einer seiner Arbeiten zu nähern wünschte, zu diesem Zwecke nichts Anderes zu wählen wußte, als die ziemlich unbedeutenden Variationen über ein französisches Lied, welche als op. 10 bei Diabelli erschienen sind. Auch bemerkt der Verfasser dieser Biographie mit Recht, daß Schubert durch die Machtstellung, welche Beethoven (und, müssen wir hinzusetzen, später Rossini) in Wien einnahm, gar sehr gedrückt wurde. In der That dürfen wir uns nicht verwundern, wenn auf dem Gebiete, auf welchem Haydn, Mozart und Beethoven gewirkt hatten, selbst Einsichtige und Wohlgesinnte der Genialität Schubert's (in ihrer Eigenthümlichkeit) nicht gleich gerecht zu werden vermochten. Dagegen schlug er gerade in den schönsten, herrlichsten seiner Gesangskompositionen einen völlig neuen Ton an, der auch zunächst in den meisten Ohren „befremdlich" klang und also nicht gleich „verstanden" werden mochte.

Aber arg bleibt es immer, wenn wir lesen, daß Schubert noch im Jahre 1828, einige Monate vor seinem Tode für sein Es-dur-Trio (von einem Leipziger Verleger: Probst) ein Honorar von — 20 fl. 60 kr. erhielt. Die Briefstelle, in welcher sich der Leipziger Verleger über diesen Punkt ausspricht, macht in der That einen bezaubernden Eindruck. Sie lautet in genauer Kopie:

„Ich acceptire auf Ihr Wort das mir gütigst angebotene Trio für das Honorar von 20 fl. 60 kr., welche Sie beiliegend in 20 fl. 25 kr. Zins-Coupons Nr. 85548, 25 kr. Zins-Coupons Nr. 122,305, und 10 kr. Staats-Zettelbank erhalten".

Es war in der That eine diabolische Ironie des Zufalls, daß die nach dem Tode dieses Tondichters ausgefertigten Verlassenschaftsakten die amtliche Unterschrift: „Brotkorb" trugen. (Auch der Verfasser dieses Buches wiederholt die Notiz, daß der „Wanderer" allein der Verlagshandlung bis zum Jahre 1860 einen Gewinn von 27,000 Gulden eingebracht habe.)

Daß Schubert sich zweimal um eine musikalische Anstellung bewarb, einmal (im Jahre 1816) um eine Musiklehrerstelle an der Normalschule in Laibach und ein zweites Mal (im Jahre 1827) um eine Vice-Hofkapellmeisterstelle in Wien, und daß er beide Male, dort zu Gunsten eines gewissen Jakob Schaufl, hier zu Gunsten Weigl's abgewiesen wurde, ist bekannt. Eben so wurde sein im Jahre 1822 an die Gesellschaft der Musikfreunde gestelltes Ansuchen um Aufnahme als ausübendes Mitglied (für den Violapart) abgeschlagen, und zwar mit der Motivirung, daß statutengemäß nur Dilettanten und nicht auch solche Personen zugelassen werden könnten, welche von der Musik leben. Kurz das Buch unseres Biographen ist in der Aufzählung solcher und ähnlicher Lebensfreuden Schubert's unerschöpflich. Gleichwohl glaube man ja nicht, daß wir meinen, Schubert wäre gewesen, was man einen unglücklichen Menschen nennt; vielmehr genoß er in der Ausübung seines überschwenglichen und unerschöpflichen Vermögens des höchsten Maßes irdischer Seligkeit. Für die größeren Wonnen, die ihm vor der unendlichen Mehrzahl der Sterblichen beschieden waren, mußte er auch mit größeren Schmerzen bezahlen. Er lebte ein halb unbewußtes Traumleben und nur in manchen Momenten, wo er zur Besinnung erwachte, fühlte er den Mangel, welchen auch eine solche Existenz in sich trägt.

Die Urtheile, welche Hr. Kreißle über Schubert den Komponisten im Allgemeinen und über einzelne seiner Werke ausspricht, sind durchaus verständig. Ob man mit Recht Schubert als den „Schöpfer des auf den Urstamm des Volksthümlichen gepfropften Liedes" bezeichnen könne, wollen wir hier dahingestellt sein lassen. Dagegen können wir dem Verfasser nur unbedingt beistimmen, wenn er behauptet, daß Schubert's produktive Kraft sich bis zuletzt nur immer gesteigert habe, indem er als Beleg dafür die in seinem letzten Lebensjahre entstandenen Kompositionen, als: die C-dur-Symphonie, das C-dur-Quintett, die Es-dur-Messe (die bisher wenig

bekannt, noch Manuskript, wie wir bezeugen können, außerordentliche Schönheiten enthält) u. a. anführt.

Daß sich in Schubert's Nachlaß noch gar manches Manuskript befindet, durch dessen Unbekanntheit die Kunstwelt einen viel größeren Verlust erleidet, als wenn ihr etwa die jüngst edirten „Ländler" noch länger vorenthalten geblieben wären, unterliegt keinem Zweifel. In einem Anhang des vorliegenden Buches gibt der Verfasser ein schätzenswerthes Verzeichniß aller im Stich erschienenen Lieder Schubert's.

Frankfurter Musikzustände.

Die Musik in Frankfurt. Einst und jetzt. Die ersten Konzerte der Saison.

H. B. — Wer seit zehn Jahren nicht in Frankfurt war, der wird einen auffallenden Unterschied in dem damaligen und jetzigen Musiktreiben finden. Das Theater steht zwar noch auf demselben, oder vielmehr auf niedrigerem Standpunkte als vor zehn Jahren; das liegt daran, daß trotz der jetzt eingeführten Freiheit des Geschäftsbetriebes dem Theater gegenüber noch jede Konkurrenz verwehrt wird und ein paar Schutzpatrone diese Anstalt zu ihrem Amüsement ausbeuten. In der Konzert-Musik gewahrt man aber seit fünf bis sechs Jahren eine auffallende Umgestaltung. Die kleineren Konzerte, die Salon- und Virtuosen-Konzerte werden immer spärlicher; das Publikum strömt und drängt sich in Massen zu den großen Oratorien und Symphonie-Konzerten. Mit den kleineren Konzerten verschwindet auch die kleine Musik aus den Symphonie-Konzerten, und unter der großen Musik greift man jetzt immer mehr nach dem Besten, nach den hervorragenden historischen Schöpfungen. Wir haben bis jetzt, Mitte November, noch kein nennenswerthes Virtuosenkonzert gehabt; die Frankfurter Künstler, die sonst gleich Anfangs eine Reihe von Quartetten, Trios u. dgl. ankündigten, lassen noch gar nichts von sich hören. Dagegen ist zu den Symphonie-Konzerten der Zudrang so groß, daß im „Museum", obgleich der große Saal 1200 numerirte Sitzplätze faßt, über 200 Personen kein Abonnement erhielten, d. i. auf sie so gut wie verzichten mußten. Denn zu den beiden übrigen Galerien, die zusammen nur 4—500 Personen fassen, war z. B. bei der Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie der Zudrang so groß, daß viele Hunderte vor der Thüre wieder umkehren und mit Rücksicht auf diese und die Bewohner der Nachbar-Orte die Symphonie wiederholt werden mußte. Dann fangen auch die Symphonie-Konzerte jetzt an, wirklich symphonische Konzerte zu werden. Die Arie, das Lied, das kleine Klaviergeklimper, die Kadenzen-Geigerei treten mehr zurück und machen Kantaten, Chorgesängen, Ouvertüren und andern größeren Stücken Platz. Wie aber diese Auswahl wirkt, sieht man an der sich steigernden Betheiligung des Publikums und seinem Interesse bei der Aufführung.

Das größere Interesse an bedeutenden Stücken, an mächtigeren Ideen ist aus der veränderten politischen Anschauung zu erklären. Das Volk findet keinen Geschmack mehr an der kleinlichen, geschraubten Diplomaten-Politik, sondern fragt nur nach den großen Erscheinungen im Völkerleben. Ebenso in der Kunst. Deßhalb ist auch der Sinn für die große Musik hauptsächlich seit dem Jahre 1859 und 1860 hervorgetreten, wo die großen Volkskämpfe in Italien begannen; das Schützenfest im Jahre 1862, die Schleswig-Holsteiner Bewegung 1863 steigerten ihn immer mehr und mehr. Den schärferen kritischen Geist, der in unserem Konzert-Publikum lebt, verdankt es dagegen einem Manne, der seit Anfang der fünfziger Jahre mit eiserner Konsequenz für eine kritische Erziehung seiner unmittelbaren Schüler, wie seiner Konzert-Zuhörer beflissen war. Friedrich Wilhelm Rühl war es, der seine Schüler zuerst von der Schablone, vom Autoritätsglauben, von der Empfindelei befreite durch seine, alle technischen und geistigen Mittel umfassende Lehre, durch seine einschneidende Analyse der Kunstwerke, durch seine Charakter-Erziehung. Außer seinen unmittelbaren Schülern hatte er stets 1—200 Mitglieder in seinem Oratorien-Verein; diese trugen den kritischen Geist hinaus in's Publikum mit einem Feuereifer, der zu den heftigsten Parteikämpfen führte. Die Darstellungen in seinen Oratorien-Konzerten wirkten dann in so großartiger Weise, daß das Publikum wider Willen zur Ueberzeugung gebracht wurde und die kritische Sonde an die übrige Musikmacherei legte. Rühl hat die Früchte seiner Thätigkeit nicht geerntet; Neid, Bosheit und Intrigue von Seiten des Musikantenthums, das sich in allen Stücken so hoch überragt sah, verfolgten ihn so sehr, daß er vorzog, Frankfurt mit Mainz (wo ihm die Liedertafel eine ehrenvolle Einladung hatte zugehen lassen) zu vertauschen. Jetzt dirigirt ein Anderer seinen Verein; aber hier und in den andern Vereinen, wie im Publikum, lebt der kritische Geist fort, den er zuerst hineinbrachte!

Betrachten wir die einzelnen Konzerte. Das „Museum" hat deren bis jetzt drei gegeben. Im ersten: Symphonie in C-dur von Schubert, Konzert in G-dur von Beethoven, im dritten Ouvertüre zu „Rübezahl" von Weber, dazwischen Arien von Händel und Rossini und ein paar Klavierstücke von Stephen Heller. Die Schubert'sche Symphonie ist groß und breit angelegt; sie macht deshalb im Ganzen einen großen Eindruck. Im Einzelnen betrachtet, sind die Formen oft zu klein, nicht im Beethoven'schen Sinne kurz, sondern eng. Beethoven's Formen sind kurz, die Urtheilchen (Motive) gehen aber nach einer Richtung; durch Fortsetzung lassen sie sich in's Unendliche verlängern, durch eine Gegenrichtnug lassen sich scharfe Kontraste darstellen. Schubert's Urtheilchen sind in sich abgeschlossen, weil sie schon eine doppelte Bewegung oder Bewegung und Ruhe enthalten (z. B. die Mittelgruppe im Allegro). Daraus läßt sich mit aller Modulationskunst nichts Großes machen. Schubert wiederholt sie dazu noch unzählige Mal und begeht den Fehler, statt der Coda, was dem ersten Motiv entsprechen mußte, gleich die Durchführung dieses zweiten Motivs in den ersten Abschnitt zu bringen und den zweiten Abschnitt mit einer nochmaligen Durchführung desselben Motivs anzufangen. Abgesehen von dem vielen kleinen Gehüpf ist es unlogisch, denn die Durchführung soll erst dann eintreten, wenn der Grundgedanke in allen seinen Theilen ausgesprochen ist und die aufgeregte Phantasie in den Rückerinnerungen schwelgt. — Hr. Halle, der bekannte, in Manchester lebende Pianist, spielte das Beethoven'sche G-dur-Konzert. Er besitzt eine vollendete Technik und Spiel voll Geist und Leben, sowohl Ueberblick über das ganze Kunstwerk, wie feine Detailzeichnung. Ein paar eingelegte Kadenzen ließen Einen freilich wieder an seinem kritischen Verständniß irre werden. — Frl. Busk aus Baltimore sang die Arien; ein hübsches Talent und eine gute Stimme, doch noch in der künstlerischen Entwicklung.

Das zweite Konzert brachte Mendelssohn's „Walpurgisnacht" und Beethoven's neunte Symphonie. Bei der „Walpurgisnacht" wirkte der „Cäcilien-Verein" mit. Die Kantate ist wohl eines der originalsten Werke Mendelssohn's; an Frische und Naturtreue übertrifft sie seinen „Elias" und „Paulus" bei weitem, der Cäcilien-Verein führte sie auch mit großer Lebhaftigkeit vor, wenn er gleich nicht die gewaltige dämonische Wirkung erzielte, die einst Rühl mit diesem Werk hervorbrachte. — Die neunte Symphonie ist ein so ungeheures Werk, daß ein riesiger Geist und außergewöhnliche Mittel zu ihrer vollendeten Ausführung gehören. Der Dirigent des „Museum", Hr. Müller, ist eine innige, weiche, gemüthvolle Natur. Wo es gilt solche Empfindungen darzustellen, bringt er unvergleichlich Schönes. Die herben Kontraste des Lebens aber packt er nicht mit der Wucht und Derbheit, um sie völlig bewältigen zu können. Der erste Satz erschien deshalb mehr düster elegisch, als gewaltig; die Klage war sanft, weich, nicht prophetenartig zürnend. Der zweite Satz erschien flüchtig, graziös, statt grob und derb. Im dritten hatte man deshalb nicht das Bedürfniß nach Ruhe, wie sie ein Alles erschütternder Kampf voraussetzt. Erst im vierten kam er in's rechte Feuer; der Jubel machte aber um deßwillen nicht die hinreißende Wirkung, weil man den Kampf nicht im vollen Ernst durchlebt hatte. Trotz alledem machte die Symphonie einen großartigen Eindruck; das Publikum nahm sie mit solchem Enthusiasmus auf, daß sie das Gespräch der nächsten Tage bildete. Unser trefflicher Aesthetiker Karl Grün sprach in der Handelsakademie und in Offenbach über das Kunstwerk; in Offenbach erregte er solche Begeisterung, daß bei der zweiten Aufführung ganze Schaaren von Kunstfreunden herüber kamen.

Im dritten Konzert kam eine Suite (Nr. 2 in E-moll) von Franz Lachner, ein Violin-Konzert von Mendelssohn, Ouvertüre, Scherzo und Finale von R. Schumann, eine Chaconne von Bach und die Ouvertüre zu „Alfonso und Estrella" von F. Schubert. Lachner hat bekanntlich vor zwei Jahren eine erste Suite in D-moll herausgegeben; die Kritik sprach ziemlich übereinstimmend ihr Verdikt darüber. Wenn auch Münchener Hof-Journalisten sich so begeistert stellten, daß sie statt 24 Variationen über einen Satz noch weitere zwei oder drei Dutzend begehrten, so hatte man doch in Frankfurt schon mit sechs mehr als genug. Hr. Lachner schrieb indessen eine zweite Suite.*) Es scheint, als stünde R. Wagner's Wort über die neunte Symphonie (sie sei die letzte Symphonie in der historischen Entwicklung der Kunst, alles Spätere nur Nachahmung) mit solcher Brandmarke in Lachner's Seele, daß er nicht wagte, eine Symphonie mehr zu schreiben. Er greift deshalb zu den alten Formen Händel's und Bach's zurück. Anstatt aber das Wesen des Tanzes, der jenen, wenn auch den Künstlern fast unbewußt, zu Grunde liegt, zu studiren, kopirt er die alten Formen. Diese bringt er

*) Dieselbe, die am 27. d. M. bei ihrer ersten Aufführung in Wien entschieden gefallen hat. A. d. R.

mit demselben altväterlichen Wesen, in dem steifen Pathos, wie dort, aber im Gewande der modernen brillanten Instrumentation. Es ist, als sähe man Albrecht Dürer's Holzschnitte mit der ganzen glänzenden Technik eines modernen Malers ausgemalt. Die moderne Instrumentation führt seine Phantasie nicht selten in den modernen Tanzsaal, da kommt dann das liebliche Gemisch der altväterlichen und modernen Tanzrhythmen in schönster Weise zum Vorschein. Es ist uns nur ein Seitenstück zu diesen Suiten bekannt, das ist Riehl's (des Kulturhistorikers) „Hausmusik". Die Suite ward mit aller Delikatesse und der Hingabe, die man einem neuen Werk widmen kann, ausgeführt; es blieben keine Reize verborgen. Das Publikum, durch die schöne Darstellung der mitunter ganz hübschen Tanzweisen angereizt, spendete ihr öfteren Beifall. Das Mendelssohn'sche Konzert und die Chaconne von Bach spielte Hr. Lauterbach aus Dresden. Ein glatter, feiner Ton zeichnen ihn aus; es fehlt aber sowohl Inspiration als auch bewußte Detailzeichnung.

Für heute schon mehr als zu viel. Ueber das Konzert des Rühl'schen und Cäcilien-Vereins werde ich Ihnen das nächste Mal berichten.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

17. — 30. November: „Der schwarze Domino" (3 Mal). — „Gräfin Egmont" (2 Mal). — „Der Troubadour". — „Wilhelm Tell". — „Karnevals-Abenteuer in Paris". — „Der Postillon von Lonjumeau". — „Lohengrin". — „Alessandro Stradella". — „Die Jüdin". — „Margarethe". — „Der verliebte Teufel". — Frl. Artôt (Angela und Margarethe) als Gast.

Φ. — Frl. Artôt hat sich mit der Uebernahme der Margarethe in der Gounod'schen Oper an eine Partie gewagt, welcher sie nicht ganz gewachsen ist. Der Stimme fehlt hierzu das nöthige Volumen und die Intensität, dem Vortrage die innere Wärme, der dramatischen Durchführung die Leidenschaft, das Temperament. In den mehrstimmigen Nummern wurde ihre Stimme von den andern übertönt, in dem schönen Liebes-Duett fand sie keinen Laut, der zum Herzen gedrungen wäre, und die ohne jede leidenschaftliche Erregung vorgetragene Schlußstelle des fünften Aktes vermochte nicht die sonst übliche hinreißende Wirkung auszuüben.

Daß neben den hier gerügten Mängeln viele Einzelnheiten trefflich wiedergegeben wurden, bedarf bei der anerkannt vorzüglichen Methode der Künstlerin kaum noch der Erwähnung. Zu dem Gelungensten zählen wir die Schmuck-Arie, theilweise den König in Thule und Einzelnes im Quartett des dritten und in der Wahnsinnscene des fünften Aktes. Was die dramatische Durchführung der Rolle anbelangt, so muß vor Allem anerkannt werden, daß Frl. Artôt dieselbe auf das sorgfältigste studirt und so gelungen wiedergegeben hat, wie es eben in ihren Kräften liegt. Wir beharren aber bei der neulich von uns ausgesprochenen Ansicht, daß Frl. Artôt nur ein geringes ursprüngliches dramatisches Talent besitze; aber in Folge ihres Fleißes, ihres Studiums, ihrer allgemeinen gesellschaftlichen Bildung und ihrer trefflichen Schulung gelingt es ihr, diesen Mangel theilweise zu verdecken, und sie leistet weit Besseres als manche von Natur aus viel begabtere, aber sonst ungebildete und ungeschulte Künstlerin. Die Rolle war bis in die kleinsten Details ausgearbeitet, aber diese Details nicht immer glücklich angewandt. Zwei derselben wollen wir hier zitiren, mit der Bitte, die Künstlerin möge sie in ihrem eigenen Interesse künftig lieber weglassen. Bei den Worten: „kann ungeleitet nach Hause gehen", macht Frl. Artôt einen Knix, der hier eine störend komische Wirkung erzielt; noch weit störender ist die Wiederholung dieses Knixes in der Reminiscenz derselben Stelle während der Wahnsinnsscene. Am Schluße des vierten Aktes anstatt durch den von der „Stimme" auf sie geschleuderten Fluch zerschmettert zu Boden zu fallen, läßt sich Frl. Artôt durch den weiblichen Chor unter Zeichen des anbrechenden Wahnsinns hinausführen. Wenn wir auch die Berechtigung dieser Auffassung vollkommen anerkennen, so ist doch nicht zu läugnen, daß die Wirkung des Aktschlußes dadurch geschwächt wird. Zur Steuer der Wahrheit müssen wir noch hinzufügen, daß Frl. Artôt als Margarethe mehr und allgemeineren Beifall erhalten hat, als im „Schwarzen Domino", während wir ihrer Angela als ihrer Individualität, ihren Mitteln und ihrem Vermögen weit mehr zusagend, entschieden vor ihrer Leistung in der Gounod'schen Oper den Vorzug geben.

Hr. Walter sang diesmal den „Faust" viel besser als das erste Mal; wäre die Partie eigens für ihn geschrieben, so könnte sie seiner Stimme nicht entsprechender sein. Er darf sie jetzt unbedingt zu seinen besten zählen. Dasselbe gilt von Hrn. Schmid's Mephisto, und da auch alle andern Rollen in guten Händen sind, so würde die ganze Aufführung als eine vorzügliche bezeichnet werden können, wenn die Chöre besser

wären. Wie sehr sich aber diese in der jüngsten Zeit verschlechtert haben, bewies u. A. die letzte Aufführung des „Lohengrin", wo gleich die Introduktion einer wahren Katzenmusik glich. Nur so fort, und es sollte uns gar nicht wundern, wenn heute oder morgen ein Mal vollständig umgeworfen würde.

Carltheater.

Am 26. November: „Sie stottert". Lustspiel in 1 A. von G. Horn. — „Eine diplomatische Mission". Lustspiel in 1 A. n. d. Franz. des Scribe und Metesville. — „Beim Essen kommt der Appetit" oder „Nur Ein Band". Lustspiel in 1 A. von Görner. Sämmtlich neu. — „Judith und Holofernes", neuinscenirt.

G. — Die erste Novität gehört zu jenen anspruchslosen Kleinigkeiten, die entweder wenig versprechen und nichts halten, oder geringe Erwartungen weit überflügeln. „Sie stottert" reiht sich entschieden der — ersteren Gattung an. Eine gar nicht üble Anlage wird ohne Witz in ziemlich alltäglicher Weise in die Länge gezogen, um endlich einen eben so alltäglichen Abschluß zu finden. Den entsprechenden Ton für die Darstellung fanden am meisten die Damen Singer und Grobecker und Hr. Formes.

Die zweite Nummer hatte Scribe's Ruf mit begründen helfen, und daß sie dies mit Recht gethan, zeigte selbst noch die unbarmherzige Zustutzung, die sich hier für Bearbeitung ausgab. Der Darstellung haftete durchgängig etwas Schleppendes, Schwerfälliges an, wovon wir nur Hrn. Ascher ausnehmen möchten, der mit an ihm gewohnter Routine den Grundzug seiner Rolle, den er selbst mit den Schlußworten bezeichnet, die Einfalt des kindlichen Gemüthes, mit vielem Humor festhielt. An Hrn. Knaack merkte man nebenbei zu stark die polternden, gutmüthigen und sonstigen komischen Väter der Posse, Ingredienzien, die freilich an einem Diplomaten in den glänzenden Sälen des Hofes sehr peinliche Beigaben sind. Die Damen Fontelive und Singer trugen redlich zum Succès d'estime bei.

Unterhaltend ist auch die kleine Görner'sche Gabe, würde es aber noch viel mehr sein, wenn der Autor die Monotonie vermieden hätte. Freilich hätte er sich dazu die Arbeit etwas weniger leicht und durch Ausstattung des jungen Gatten mit etwas mehr Energie und Geist und dafür weniger Gutmüthigkeit den beiden Frauen den Sieg etwas schwerer machen müssen. Den allerschwächsten Theil bildete der Schluß um Gottes willen. Die Damen Miller und Zöllner und Hr. Ascher erwarben sich durch ihr möglichst charakterisirendes Spiel kein geringes Verdienst um die Bagatelle. Frl. Müller's Spiele hätten wir, namentlich am Schluß, etwas mehr Kolorit gewünscht.

Die neu hervorgesuchte Travestie „Judith und Holofernes" war ein verunglücktes Experiment, das, abgesehen von der Veraltetheit des Stoffs, nur gelingen kann, wenn die beiden Titelpartien nach allen Richtungen hin möglichst sarkastisch gehalten werden, wozu es aber ihren beiden Vertretern, den HH. Knaack und Matras, an gutem Willen, letzterem wohl auch theilweise am Verständniß fehlte. Die Ausstattung war wieder wie immer eine höchst anständige. Zu registriren ist noch der altbeliebte Spaß des Publikums, das sich während des zweiten und dritten Stückes ganz weidlich unterhielt, schließlich aber doch zischte.

An der Wien.

Am 28. November zum ersten Male: „Des Nachbars Aepfel". („Les pommes du voisin"). Komödie in 3 Akten und 4 Bildern von Sardou, übersetzt von F. Zell.

G. — Man pflegt bei der Frage nach der Vertheilung des dramatischen Genies den Germanen die Tragödie, den Franzosen die Komödie zuzutheilen, in produktiver wie in reproduktiver Beziehung. Wie weit die Herren Nachbarn jenseits des Rheins damit einverstanden sind, wissen wir allerdings eben so wenig, als es hier unsere Aufgabe ist, sie von ihrem Unrecht zu überzeugen, wenn sie sich etwa bei dieser Betheilung unverdienter Weise verkürzt glauben sollten. Wir für unsern Theil wollen ihnen ihren Antheil willig zugestehen. Die guten Leute wissen, was sie wollen: sich und Andere unterhalten; ob sie dies im Hin- und Widerspiel des leichten Wortgeplänkels thun, das dem Brummen des Theekessels sekundirt, ob durch tolle Drolerien, wie die Faschingslust sie liebt, der Autor weiß, daß er siegt, wenn er die Lachmuskeln des Publikums möglichst wenig zur Ruhe kommen läßt, und steuert nun auf dieses Ziel mit vollen Segeln los. Der geistreiche Autor des „letzten Briefs" hat sich hier an einem Produkt der zweiten Art versucht und damit ein würdiges Gegenstück zu jenem geschaffen. Ist der erste Akt, mit dem man allerdings nichts anzufangen weiß, überstanden, so beginnt die tolle Jagd burlesker Scenen und setzt eben so ungenirt über Wahrscheinlichkeit und Sitt-

lichkeit weg, wie die darin sich hetzenden Personen über Dächer und Rauchfänge. Man liefe Gefahr lächerlich zu werden, wollte man an ein so tolles Produkt mit dem Maßstabe ernster ästhetischer Kritik heranrücken. Es genügt zu bemerken, daß es durch seinen raschen, bunten Scenenwechsel an den „letzten Brief" erinnert. Unumgänglich nothwendig gehört aber dazu die leichte, schaumartige Darstellungsweise, wie sie den Franzosen eigen ist, die durch dieselbe nicht blos Andere, sondern ebensosehr sich selbst unterhalten wollen. Unsere Wiedner Darsteller packten das Ganze, wie es scheint, aus lauter Besorgniß um sein Gelingen, mit viel zu viel deutscher Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit an und forderten gerade dadurch zur Analyse heraus, was in erster Reihe von den Vertretern der beiden Hauptrollen, Frl. Scholz und Hrn. Friese, galt. Beide gaben sich die denkbarste Mühe, hatten aber das Unglück, daß jene keine heißblütige Italienerin, dieser kein champagnerartiger Franzose war. Frl. Herzog und die HH. Blasel, Findeisen und Stein bildeten übrigens mit ihnen ein anständiges Ensemble.

Wiener Konzertbericht.

Gesellschafts-Konzerte.

Zweites Abonnements-Konzert am 27. November.

m. — Im zweiten Gesellschafts-Konzert, das zu besprechen uns heute obliegt, ward das Interesse für die Mitwirkenden sowohl als für die Zuhörer besonders angeregt durch den Umstand, daß der k. bayerische General-Musikdirektor Franz Lachner eigens aus München gekommen war, um persönlich die Leitung der Aufführung seiner zweiten, hier noch nicht gehörten, Suite für Orchester zu übernehmen. Es liegt etwas eigenthümlich Befriedigendes darin, den Komponisten eines bedeutenden Werkes selbst am Pulte stehen zu sehen — erscheint es ja doch als das Ideal für die Reproduktion einer Tondichtung, dieselbe gerade so wie der Dichter sie wollte zu hören, in Bezug auf Tempi, Nüancirung und die ganze Auffassung überhaupt! Und ist vollends, wie in unserem Falle, der Komponist ein ausgezeichneter Dirigent und das Orchester ein vorzügliches, so kann selbst bei dem Mißtrauischesten kein Zweifel an der vollständigen Echtheit der Ueberlieferung Platz greifen. Das in Rede stehende Werk verdient aber auch den für dessen Aufführung gemachten Aufwand, denn es will uns bedünken, daß durch dasselbe die Suite vollends zu einer neuen Form symphonistischer Werke erhoben werde. In der That scheint uns zwischen einer solchen Suite und der unter diesem Namen uns geschichtlich überkommenen Form ein essentieller, nicht aber ein bloß gradueller Unterschied zu bestehen. Die alten Suiten waren ursprünglich Gruppen von Tänzen. Daß diese Tänze nunmehr veraltet sind, ist für die Weisen selbst, vom musikalischen Standpunkte, ein Vortheil, denn ihr Rhythmus, der denn doch eigentlich vom Tanzschritte diktirt war, macht uns jetzt, da der letztere vergessen ist, den Eindruck einer musikalischen Erfindung. *) Immerhin schlägt aber häufig das Tanzmäßige deutlich vor. Lachner's Werk ist in dem angegebenen Sinne keine Suite mehr: es ist eine neue symphonistische Form und zur Aufstellung einer solchen wesentlich beigetragen zu haben, ist ein wirkliches Verdienst. Denn wiewohl die Sonate (dies ist nämlich das eigentliche Genus) noch lange kein „überwundener Standpunkt" ist, so erscheint es doch wünschenswerth, auch über andere, von jener verschiedene, wenn auch immerhin aus ihr organisch ableitbare und ihr analoge Formen gebieten zu können. Auch vom praktischen Standpunkte hat dies seine Vortheile. Auf die „Renne" hinauf, so lange sie noch so neu sind, Symphonien zu schreiben, ist gar zu schwierig; später wird's wieder ein wenig leichter werden. So aber verbietet die neue Form den Vergleich.

Wir glauben durch die im Vorhergehenden gegebene allgemeine Bemerkung den Hauptvorzug des Lachner'schen Werkes angegeben zu haben, wir möchten nämlich sagen, das Werk sei im Ganzen noch besser als im Einzelnen. In's Detail eingehend finden wir nämlich zwar auch lauter Gutes und manches Vortreffliche, aber doch auch Einiges, was mehr gemacht als erfunden, manches was nur konventionell und in der That dem „Ueberwundenen" beizuzählen ist. Häufig auch ist die Stimmung nüchterner als unseren Zeiten anpassend erscheint. Es geschieht mitunter sogar, und zwar gerade dort, wo der Komponist sich aus seiner Nüchternheit aufraffen und einen höheren Aufschwung nehmen zu wollen scheint, daß er ein bischen trivial wird. Von dieser Art sind einige Harmonien am Schluße der Fuge, wo die Vergrößerung eintritt, dann aber namentlich das pompös sein sollende Trio (denn das ist es eigentlich) des sonst so reizenden Intermezzo's. Am besten

*) Unseren Walzer und Polka wird es, wenn sie einst aus der Mode gekommen sein werden, ebenso ergehen.

gefiel uns die wirklich prachtvoll gearbeitete Fuge, besonders wo sich die beiden Themen kombiniren, dann die Gigue. In beiden Sätzen bietet sich eben die meiste Gelegenheit zur Entfaltung jener bravourösen Herrschaft über alle Mittel der Kompositions-Technik, die Lachner dem landläufigen Ausdruck nach „im kleinen Finger" hat. Nicht besonders angesprochen hat uns der, wenngleich fein und zart gehaltene und instrumentirte, zweite Satz (Andante): er ragt eben durch gar nichts über das Gewöhnliche und Schondagewesene hervor. Der hierauf folgende dritte Satz trägt nicht so ganz das scharf markirte Gepräge einer „Menuette", sehr ansprechend und graziös dagegen ist das dazugehörige Trio. Das nun an die Reihe kommende „Intermezzo" ist unbedingt die effektvollste Nummer des Werkes, lieblich und melodiös erfunden und reizend instrumentirt. Daß der darin eingeschaltete, marschähnliche Satz (Trio) uns am wenigsten befriedige, ward bereits oben erwähnt. Dieser Satz errang lebhaften Beifall und wurde allzu bereitwillig wiederholt. Die lebensvolle, kräftig vollklingende Gigue brachte das Ganze zum würdigen Abschluß.

Es erübrigt der anderen Nummern des Programms mit kurzen Worten Erwähnung zu thun. Herbeck's „Weihnachtslied" für sechsstimmigen Chor und kleines Orchester ist recht hübsch gemacht und ward ganz vorzüglich wiedergegeben, hat aber zu wenig Erfindung und schlug demgemäß auch nicht gehörig durch. Die nun folgende „Wanderer"-Phantasie von Schubert für Klavier, der Lißt eine Orchester-Begleitung mit dem Geschicke, das er für derlei Arrangements besitzt, adaptirt, ward von Herrn Tausig mit glänzender Virtuosität, aber ohne Wärme in den Gesangsstellen, gespielt. Wir selbst halten dieses Werk, den wunderschönen Eingang ausgenommen, für eines der schwächeren, ja stellenweise ganz im Sande verlaufenden Werke des genialen Barden. Der Singverein brachte nun zwei alte deutsche Lieder, u. z.: 1) „Vom Rosengarten" von Leo Haßler, das beinahe spurlos vorüberging, während Nr. 2) „Jägerlied" sowohl durch seine entsprechende Melodie, als auch durch die Vollendung mit der es zum Ausdruck kam, stürmischen Beifall erntete und theilweise wiederholt werden mußte. Den Abschluß des ganzen Konzertes machte Lißt's Phantasie über ungarische Volksweisen für Klavier mit Orchesterbegleitung, mit Ausnahme der Nationalmelodien selbst, ein durchaus unmelodisches, formloses, kakophones Machwerk. Der Anfang davon klang ungefähr wie das Rücken der Stühle, als sich die Gesellschaft erhob und von dannen ging. Tausig ritt seinen Klavierpart so gut als möglich „durch Nacht und Wind" — ein Apollo hätte auch nicht mehr thun können.

Wir wollen unseren Bericht nicht schließen, ohne Hrn. Herbeck, dem Orchester und Chor unseren besonderen Dank für die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit auszudrücken, mit der sie ihrer Aufgabe gerecht zu werden und ihren gefeierten Gast zu ehren sich bemühten. Die Aufführung gehörte in der That in jeder Beziehung zu den besten, die wir je gehört.

Einzel-Konzerte.

Hr. Derffel. Frl. Fichtner. Hr. Hölzel. Hr. Sipos.

⁒ Im ersten Konzert des Hrn. Derffel war bei uns jene freudige Empfindung vorherrschend, die Einen allemal so wohlthuend erquicklich berührt, wenn man es mit einem echten Künstler zu thun hat. Tief in die Aufgaben eindringende Intelligenz, ein feiner Sinn für das Schöne, Bildung und Geschmack — das sind Hrn. Derffel's hervorragende Eigenschaften, denen sich eine äußerst schätzbare Technik ergänzend zugesellt. Der Konzertgeber hatte diesmal Gelegenheit diese Vorzüge, die technische Sauberkeit seines Spiels, wie seine Auffassungsgabe, fast ausschließlich im Mezzavoce-Spiel zu entfalten, indem theils die gewählten Vortragsnummern ihn darauf hinwiesen, theils die Beschaffenheit des Bösendorfer'schen Flügels ihn dazu nöthigte. Letzterer, von schönem, weichem Klang im Piano, ließ nämlich in Bezug auf Intensität des Tones Alles zu wünschen übrig. Im Beethoven'schen Trio (Es-dur op. 70) war übrigens durch die Aufstellung des Violin- und des Violoncellspielers das Klavier fast vollständig gedeckt und außerdem spielten die HH. Hellmesberger und Röver theilweise ziemlich schleuderisch, so daß die, zwar nicht sehr dankbare, aber doch sehr schöne Komposition nicht zu ihrem vollen Rechte gelangte.

Um so erfreulicher war der Erfolg sämmtlicher Solostücke, die der Konzertgeber spielte: der in ihren zwei ersten Sätzen außerordentlich schönen, stimmungsvollen Schubert'schen A-moll-Sonate, dreier Etüden von Chopin, der fast nie gehörten, darum doppelt interessanten Beethoven'schen Phantasie op. 77, des Weber'schen Rondos und zweier hübschen Kleinigkeiten eigener Komposition. Namentlich ward das Weber'sche Stück nicht nur tadellos korrekt, sondern auch mit musterhafter Feinheit und Eleganz vorgetragen, und in der Schubert'schen Sonate hörten wir Empfindungstöne anschlagen,

wie sie auf dem Klavier hervorzubringen nur den seltensten, begabtesten Künstlern gegeben ist. — Hr. Derffel ward aber auch von seinen Zuhörern reichlichst mit Applaus bedacht.

Als Zwischennummern kamen Lieder von Marschner und Schubert (von Letzterem eines der Mignon-Lieder und „Auf dem Wasser zu singen") durch Frl. Bischof zum Vortrag. Frl. Bischof ist „absolvirte" Schülerin des hiesigen Konservatoriums, macht aber der Gesangschule dieses Instituts nicht mehr Ehre als die meisten ihrer Kolleginnen. Ihr selbst scheint es nicht an Feuer und vielleicht auch nicht geradezu an Verständniß zu fehlen; allein die Stimme ist dumpf und schwerfällig, die Aussprache unverständlich, der Vortrag ganz zwecklos überpathetisch, von Schule also keine Spur, trotz „Absolvirung" oder „Absolution".

K. — Wären es nicht die durch drei Wochen an allen Straßenecken prangenden Ankündigungen von Frl. Fichtner's Konzerte, wir hätten es nicht in das Bereich unserer Besprechung gezogen. Denn seinem ganzen Wesen nach entzieht es sich einer jeden Kritik; es war trotz der vielen Ankündigungen doch nur eine im Familien- und Freundeskreise abgehaltene Produktion einer fleißigen Klavierschülerin. Dem Frl. Fichtner fehlt vor allem noch jede Elastizität des Anschlags, sie spielt wie hinter einem dicken Vorhange: es ist Alles verwischt, verschwommen. Daß eine zärtliche Mutter, welche zu ihrem Namenstag von ihrer Tochter mit solchen Vorträgen überrascht wird, darüber in Entzücken geräth, finden wir ganz natürlich; daß man aber mit etwas so Unfertigem vor die Oeffentlichkeit tritt, das ist unverantwortlich. Muß dieses arme Mädchen nach dem rauschenden Beifall, den sie von Verwandten, Bekannten und „Gesandten" erhalten hat, nicht irre werden an sich selbst und sich einbilden, sie sei schon eine fertige Virtuosin? Der größte Vorwurf trifft hier den Lehrer (dem Vernehmen nach Hr. Pyrkhert) für das bedenkliche Bloßstellen einer ihm anvertrauten Schülerin. Und wollten wir auch allenfalls es noch hingehen lassen, daß ein solcher Versuch, wenn auch um zwei Jahre zu früh, gemacht wurde, so müssen wir jedoch gegen die Anmaßung bei so geringem Grad der Ausbildung drei Konzerte zu veranstalten, entschieden protestiren, und zwar im Namen des Publikums und im Namen der wirklichen Künstler. Das Publikum wird durch ein solches Vorgehen um Zeit und Geld geprellt, von Konzerten überhaupt disgustirt, und die wahren Künstler müssen darunter leiden. Daß die Aeltern eines solchen Eitelkeitsopfers die pekuniären Mittel besitzen, drei Konzerte zu bestreiten, gibt ihnen noch nicht die Berechtigung, das Publikum damit zu behelligen: sie sollen sich die ganze Sippschaft zu Hause einladen, aber die Oeffentlichkeit ungeschoren lassen. Dies Alles bezieht sich nicht auf Frl. Fichtner allein, welcher wir im übrigen Talent und Fleiß keineswegs absprechen, wir haben aber die passende Gelegenheit gerne ergriffen, um diese Bemerkungen, die uns schon lange am Herzen lagen, endlich rückhaltslos auszusprechen.

Hr. Laub war so gefällig mit Frl. Fichtner die sogenannte „Frühlingssonate" von Beethoven zu spielen, und zwar in eminenter Weise. Frl. Delcour sang Lieder von Schubert, Schumann und Marschner, jedoch unter dem Eindrucke einer so unüberwindlichen Angst, daß sich nach diesem ersten öffentlichen Versuch kaum über die Befähigung der Sängerin ein Urtheil fällen läßt.

Der gemaßregelte Hofopernsänger Hr. Hölzel gab am 27. im Vereinssaale ein Konzert, dem wir jedoch, da gleichzeitig das Gesellschaftskonzert stattfand, nicht beiwohnen konnten. Wie wir vernehmen, so wurde der beliebte und ungern vermißte deutsche Buffo, stürmisch empfangen, und alle seine Vorträge auf das beifälligste aufgenommen. Den Glanzpunkt des Konzertes bildete der Vortrag einiger noch ungekannter Grillparzer'scher Gedichte durch Hrn. Lewinsky. Sonst wirkten noch mit: Frl. Kraft, die HH. Walter, Schmid, Erl jun., Hellmesberger, Uffmann u. s. w. Frl. Artôt ließ absagen.

H—l. In der ersten der angekündigten drei Soiréen des Pianisten Sipos (Salon Ehrbar, 26. November Abends) trug derselbe nebst dem D-dur-Trio von Beethoven unter Mitwirkung der HH. Hofmann und Röver noch: a) Brautlied von Volkmann; b) Mazurka (op. 33, Nr. 2) von Chopin; c) Szimbálmos von eigener Komposition, und d) Illustration du Profète de Meyerbeer von Lißt vor.

Das Spiel des jungen Künstlers zeichnet sich durch Deutlichkeit und Sicherheit aus, beide Hände sind gleich tüchtig, sein Anschlag ist mehr in Passagen und im Mezza-voce-Vortrage als im kräftigen Akkord-Einsatze schön, seine Fertigkeit bedeutend. Im Vortrage des Beethoven'schen Trio wäre eine etwas feinere geistige

Schattirung, in jenem der Chopin'schen Mazurka weniger Unruhe zu wünschen gewesen.

Dem Vortrage der ungarischen Tonweise Szimbálmos folgte fanatischer Beifall der zahlreich anwesenden Ungarn, was die Zugabe von zwei ähnlichen Tonstücken zur Folge hatte.

Der Hofopernsänger Bignio sang ein deutsches Lied, dessen letzte Strophe er wiederholte, und eine ungarische volksliedartige Melodie, der er auf stürmischen Hervorruf ein zweites ungarisches Lied anreihte. Der Besuch war sehr zahlreich.

Der von dem Konzertgeber zu seinen Vorträgen benützte Ehrbar'sche Flügel ist klangvoll.

Korrespondenz-Nachrichten.

K. W. **Brünn.** (Opern-Misere. „Eine leichte Person". Konzerte). Wären nicht die Reprisen von Wagner's „Lohengrin", welche auf das Publikum wenigstens noch theilweise Anziehungskraft ausüben, man müßte das jetzige Opernrepertoir als das trostloseste seit langer Zeit bezeichnen. Eine „Don Juan"-Vorstellung, welche mit Opposition zurückgewiesen wurde, der nach langer Zeit aufgenommene „Nabucco" von Verdi, der große Heiterkeit hervorief, eine Wiederaufführung der „Hugenotten" mit einem Tenor, der uns das größte Mitleiden einflößte, das waren die Großthaten der Direktion. Es ist wirklich zu wundern, daß die Theaterleitung jetzt in der besten Saison eine solche Apathie gegen die Wünsche des Publikums zeigt, welches vorzugsweise der Oper alle Aufmerksamkeit zuwendet. Eine Erklärung zu diesem Vorgange findet man nur darin, daß der Direktor, Hr. Zöllner, weil das letzte Jahr seines Régimes heran naht, sich um das ganze „Geschäft" nicht mehr viel kümmert. Es ist nur ein Glück, daß die Verhältnisse unseres Theaters besser werden dürften, da dasselbe in das Eigenthum der Großkommune übergegangen ist. Die Väter unserer Stadt haben übrigens bereits zu erkennen gegeben, daß sie sich um die Verhältnisse unserer Bühne bekümmern; denn bei einer der letzten Sitzungen kam das Gesuch des Theaterdirektors Hrn. Zöllner um Nachlassung seines Wohnungszinses vor (der Direktor hat das Theater unentgeltlich und zahlt nur für seine Wohnung eine Summe von 365 fl.), wurde aber abweislich beschieden, weil Hr. Zöllner eine solche Berücksichtigung wegen „Mangel an Kunstsinn" nicht verdient. Bittner's Posse „Eine leichte Person" wurde bereits dreimal bei stets vollem Hause, aber nur spärlichem Beifall gegeben. Die Aufführung ist im Ganzen eine recht gerundete, während manche Einzelleistungen weniger ansprachen. Frl. Benisch spielt ihre Titelrolle mit aller Anerkennung werthem Fleiße; nur ist sie im Ganzen viel zu schwerfällig, viele Scenen entbehren der Frische, der Gesang besonders, — jene für die Gallmeyer berechnete Imitationsscene ist bei ihr mißlungen. — Hr. Gutenthal gibt den „wilden Männergesangsvereinler", eine prächtige Rolle, sehr wirksam, wenn er bei Humor ist, was man nicht immer wahrnehmen kann. Sein Kouplet-vortrag war von zündender Wirkung. Sehr gut spielten Fr. Dietz, die HH. Dietz und Rusa. — Die Konzertproduktionen begann der Männergesangverein mit einer Liedertafel (im Augartensaale), welche diesmal sehr animirt und zahlreich besucht war. Von den vorgetragenen Chören sind „Das einsame Röslein" von Hermes, Volkslied „Heute scheid' ich, heute wandr' ich", von Gustav Schmidt, „Nachtgesang" von Schubert, „Piratengesang" von Otto als besonders gelungen hervorzuheben. Das Publikum ließ es an verdientem Beifalle nicht fehlen und Wiederholungen waren an der Abendordnung. Dem Chormeister Hrn. Wutschel und Hrn. Debois gebührt volle Anerkennung. An Solonummern wurden zwei Lieder von Frl. Wenzel vorgetragen. Es waren dies „Heidenröslein" von Schubert und „Hannchen über Alles" von Molique. Die Sängerin trug die beiden Lieder nett vor und mußte auf Verlangen mehrere Strophen wiederholen. Man kann aber die Bemerkung nicht unterlassen, daß Frl. Wenzel mehr aus sich heraustreten, mehr Wärme und Kraft entwickeln soll; der Stimmfond ist vorhanden, warum ihn also nicht benützen? Hr. Wolf trug eine komische Scene „Der Musikenthusiast" in einigen Stellen wirksam vor. — Vom Musikverein wird zu seinem ersten diesjährigen Konzerte Gade's Oratorium „Comala" und Beethoven's Pastoral-Symphonie studirt.

Δ **Frankfurt a. M.** (Opern-Novität. Hassel-Jubiläum. Fr. v. Prokesch). An unserer Bühne herrscht eben ein ausnahmsweise lebhaftes Treiben. Novitäten, Jubiläen und Gastspiele reichen sich die Hand. Verfahren wir chonologisch, so müssen wir mit einer Novität beginnen: „Das Glöckchen des Eremiten" von Maillart, das an den meisten Theatern schon sein kurzes Bühnendasein ausgehaucht hat, sollte hier zu neuem Leben erweckt werden. Der Versuch scheint mißlungen, das Publikum verließ leerer das Haus, als es gekommen war. Die sonderbare Anerkennung: „Es sind doch ein paar schöne Sachen drin!" ward wie gewöhnlich auch zur Grabschrift dieses Opus. Für Mangel an Inspiration und musikalischer Erfindung soll uns allerlei Schnickschnack von nachgeahmten Naturlauten und Instrumenten (gesungene Glocken, Trompeten &c.) entschädigen. Aber — es thuts halt nimmer! Bei der hiesigen Aufführung war übrigens nur die liebenswürdige und gewandte Soubrette Frl. Labitzky (Rose) ihrer Rolle gewachsen. — Dann kam am 9. November die Feier des 50jährigen Künstlerjubiläums des auch im Ausland wohlbekannten Frankfurter Lokalkomikers Hassel, eine Feier, bei welcher sich — wir dürfen es zur Ehre Frankfurts sagen — auch außerhalb des Theaters die ganze Stadt betheiligte. Mit Recht, — Hassel hat sein ganzes Leben einer Bühne, der Bühne seiner Vaterstadt gewidmet, er hat für deren Lokalposse einen klassischen Typus geschaffen, der allein auf seinen Schultern ruht, er hat sich außerdem als hervorragender Künstler der älteren, einfachen, naturwahren Schule tausendfach erprobt, er hat stets in geordneten und respektablen bürgerlichen Verhältnissen gelebt, — Grund genug, ihn so zu ehren, wie er geehrt worden ist. Das Theater gab vor brechend vollem Haus zu des Jubilars Benefice eine Festvorstellung, eine neue „Hampelmanniade", (die

nicht so alt wird wie der Jubilar), mit darauf folgender feierlicher Krönung vor dem Publikum und Festessen im engeren Künstlerkreise. Am darauf folgenden 12. November aber gab die Stadt, d. h. die Bürgerschaft, im größten Saale ein solennes Nachtmahl von 400 Gedecken. „Preisend mit viel schönen Reden" überreichte man dem Gefeierten ein fürstliches Geschenk, ein Silberservice im Werthe von mehreren tausend Gulden. Auf solchen Lorbeeren läßt's sich's gut ruhen. Der Jubilar, nahe an 70, ist übrigens noch so rüstig, daß er nicht an Ruhe denkt. — Und nun zum Schluß noch ein Wort über das eben begonnene Gastspiel der Fr. v. Prokesch-Goßmann. Als dieses Meteor am theatralischen Himmel zuerst auftauchte, da stürzten sogleich die Schriftgelehrten in hellen Haufen darauf los, um es in seine chemisch-kritischen Bestandtheile zu zerlegen, indeß sich die Menge weidlich an seinem Glanze ergötzte. Nachdem nun Jahre lang Ströme unschuldiger Tinte vergossen worden sind, und die Goßmann dazwischen, trotz aller Pro und Contra auf ihrem Rößlein „Erfolg" munter durch die Welt galoppirt ist, hat die Kritik jetzt leichte Mühe: sie braucht nur noch zu registriren, und zwar Erfolge. Der hiesige ist wieder ein so vollständiger, wie er nur sein kann. Der Reiz der anmuthenden Erscheinung und der elektrisirenden Spielweise hat seine Zugkraft von ehedem bewährt! Fr. v. Prokesch war so klug, einige sehr nette Novitäten mitzubringen, so das reizende Idyll von Wolfgang Müller: „Sie hat ihr Herz entdeckt". Die Vorstellung von „Damenkrieg" war eine mustergiltige. Die geistvolle Burggraff, die pikante Goßmann, die HH. Vollmer, Schneider und Zademack bildeten ein treffliches Ensemble.

!! **Graz.** (Konzert des Musikvereins. Einzelkonzerte. Vom Theater. Wenn man die Konzerte einzelner Virtuosen und selbst die Kammermusik-Produktionen, die im Herbste die Konzertsäle öffnen, als würdige Vorboten der Saison bezeichnen darf, so beginnt doch diese im wahren Sinne des Wortes erst mit den Produktionen des Musikvereines, einer Gesellschaft, die sich in Graz, als einer Provinzstadt, ihres Namens wahrlich rühmen darf und deren Bedeutung noch lange nicht gehörig gewürdigt wird. Diese Betrachtung würde mich übrigens bei Gelegenheit meiner heutigen Korrespondenz zu weit führen. Aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Ich wende mich zu den Thatsachen: Am 13. November gab der Musikverein sein erstes Mitgliederkonzert, und wir können dasselbe für unseren Standpunkt in jeder Hinsicht ein höchst gelungenes nennen. Im Programm war der Weihe der Klassizität und dem berechtigten Wunsche nach reicher Abwechslung und Vorführung neuerer Werke Rechnung getragen. Erstere war vertreten durch Mendelsohn's Ouvertüre zur „Fingalshöhle" und das Klavierkonzert in Es-dur von Beethoven; letztere durch zwei Vokalquartette vom artistischen Direktor, Hrn. Wilhelm Mayer, Veit's Elfen-Duett und Gade's sechste Symphonie in G-moll (wohl nur für uns in Steiermark neu, wo wir aus falsch verstandener Verehrung für Mozart und Beethoven andere symphonische Werke selten zu Gehör bekommen); es muß als ein ganz besonderes Verdienst des Hrn. Mayer anerkannt werden, daß er, ohne im geringsten die Pietät für die unvergänglichen Meister hintanzusetzen, gleich bei seinem Erscheinen in Graz der Vorführung neuerer Werke das Wort sprach und namentlich Gade sogleich in's Programm vorschlug, damit aber erst jetzt durchdringen konnte. Die Aufführung der Gade'schen Symphonie war eine so gelungene, als wollten Orchester und Dirigent sich selbst übertreffen. Die Aufnahme von Seite des Publikums war indeß eine so kühle, daß der Musikverein eben sich damit trösten muß, keine Wirthshausmusik zu sein, wo man eine Polka zum da capo herauspoltert. Die Ouvertüre zur „Fingalshöhle" wurde ebenfalls sehr gut, aber dennoch mit weniger Schärfe in der Nüancirung gespielt, als die Symphonie. — Beethoven's Es-dur-Konzert spielte Hr. Evers in einzelnen Stellen gut, im Ganzen vermißten wir die im Vortrage eines solchen Werkes nöthige Klarheit, insbesondere in Bewältigung der Technik. Das Orchester begleitete das Konzert schwankend und matt. Hrn. Mayer's Vokalquartette sind sehr zart, dem Texte anschmiegend komponirt; dennoch liegt manche gesuchte Harmoniewendung darin, die sehr schwere Intonation verursacht, ohne deshalb dankbarer zu sein. Die Damen Hoffmann, Ehnn und die HH. Walter und Lorrmann haben lauter hübsche Stimmen, sind aber für jede Gesangsproduktion befähigter, als für ein Vokalquartett; das waren vier Soli; die Herren haben sich noch etwas besser angeschmiegt als die Damen. Letztere hatten dagegen Veit's leichtes, aber sehr liebliches Elfenduett vorzüglich studirt. Wir können nur wiederholen, daß das Konzert ein sehr gelungenes war. Seither fand auch ein Konzert des Violinspielers und Konzertmeisters Hrn. Kasper statt, dem beizuwohnen wir theilweise verhindert waren; er bewährte seinen wohlverdienten Ruf und seine Beliebtheit; Hr. Kasper ist ein korrekter und gefühlvoller Geiger, zwei Attribute, die auf diesem Instrumente eine hohe Stufe bezeichnen. Er spielte das Konzert Nr. 8 für Violine von Spohr mit Orchester, die Litania von Schubert mit Harmonium, die Polonaise von Laub und eine Phantasie eigener Komposition. Frl. Materna sang zwei Lieder mit ihrem viel versprechenden Mezzosopran. — Im Theater gastirte unlängst Frl. Wolter in „Eglantine", dieser Ihnen genau bekannten Leistung bei ganz vollem Hause (am Vorabende des Namensfestes der Kaiserin), ihr wurde stürmischer Beifall und ein Kranz gespendet. Die Grazer Stimmung manifestirt sich ganz und gar zu Gunsten des landschaftlichen Theaters, wo namentlich im Schauspiel Alles aufgeboten und ein Ensemble erzielt ist, zu dem wir uns gratuliren dürfen. Unsere beste Kraft ist Hr. Lehmann, sehr gut Hr. Scherenberg, die Damen Schweigert und Meergarté, wenn auch in einzelnen Rollen dieses und jenes zu wünschen übrig bleibt. Direktor Kreibig hat seinen Mann gestellt und die Konkurrenz besiegt, möge man ihn nicht sinken lassen! — Im Thaliatheater schafften das Gastspiel des Frl. Mathes und des Hrn. Meixner sehr frohe Abende und gute Häuser. Die heimischen Kräfte sind bis auf ein paar Schauspieler und ein paar Stücke ungenügend. Die ernste Oper fällt hier ganz weg, da dieselbe jetzt im landschaftlichen Theater sich ebenfalls erfreulich hebt und bereits einzelnes Vorzügliche gebracht hat.

Kleine Chronik.

In Paris ist am 24. November das neue Théâtre Saint Germain eröffnet worden. Es ist dies die erste neue Bühne, welche in Folge der Theaterfreiheit entstanden ist. Sie befindet sich am linken Ufer, und da auf dieser Seite außer dem Odéon und dem kleinen Théâtre Bobino kein anderes Theater besteht, so ist dem Unternehmer bei halbwegs guter Leitung ein guter Erfolg leicht voraus zu sagen. Gegeben wurden eine zweiaktige komische Oper „La bouquetière de Trianon“ von Laurencin und Adenis, Musik von Barbier, und eine einaktige „Le lion de St. Marc“ von Nuitter und Beaumont, Musik von Legouix jun. Letztere hat besonders gefallen. Das zum Anfang gegebene einaktige Vaudeville „Le libre échange“ von Adenis hat wenig angesprochen. Der alte Arnal, der schon mehrmals „zum letzten Male“ aufgetreten ist und der Bühne „für immer“ entsagt hat, spielt zur Abwechslung wieder, aber jetzt in den Bouffes parisiens in einer seiner ehemaligen Forcerollen: in der Posse „Nach Mitternacht“, zu welcher Hr. Deffès einige ganz hübsche Musikstücke geschrieben hat. In der Gaîté wurde „Le fils de la nuit“ von V. Séjour neu in Scene gesetzt: die Ausstattung ist prachtvoll und besonders das Schiff ein wahres Meisterstück.

In Petersburg eröffnete die russische Musikgesellschaft am 3. November ihren Konzert-Cyklus mit folgendem Programm: Eroica von Beethoven, Ouvertüren zum „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn und zu „Julius Cäsar“ von Schumann, Bruchstücke aus Mozart's „Idomeneus“ und Berlioz' „Flucht nach Aegypten“. Im zweiten Konzert am 10. kam ein neues Klavierkonzert von Rubinstein zur Aufführung.

Ein Portrait des verstorbenen General-Intendanten Küstner ist in der „Gartenlaube“ erschienen. Es ist nach einer Photographie gezeichnet, die kurze Zeit vor dem Tode Küstner's aufgenommen wurde.

Der Theater-Pensionsfond in Breslau ist, wie die „Allgemeine Theater-Chronik“ meldet, aufgelöst worden, und zwar durch Majoritätsbeschluß der Mitglieder. Der gegenwärtige Kassabestand betrug 7000 Thlr.

Am Münchener Hoftheater steht für den Dezember ein Gastspiel des Frl. Janauschek in Aussicht.

Lokales.

7. — **Im Burgtheater** wurde am 29. d. M. Bauernfeld's Lustspiel „Fata Morgana“ wieder aufgenommen. Das Stück ist von früher her, da es als Novität und einige Jahre später als Reprise mit getheiltem Erfolg in Scene ging, wohlbekannt. Es ist kein gelungenes dramatisches Produkt, aber doch immer das Produkt eines geistvollen Mannes, eine nicht gewöhnliche Erscheinung, die bald durch Absonderlichkeiten und Trivialitäten abstößt, bald durch Züge seiner psychologischer Wahrheit und treffender Bemerkungen anzieht. — Der Erfolg schien diesmal ein überwiegend günstiger, dank zum Theil der trefflichen Darstellung. Frl. Baudius spielte die Hauptrolle mit liebenswürdiger Lebendigkeit und nüancirte Manches recht hübsch. Derlei Temperament-Rollen, mit etwas Herz, etwas Geist, viel Muthwillen und einiger Verschrobenheit sagen ihr offenbar mehr zu, als etwa eine Elise von Valberg. Auch Frl. Mathes gab die Julie, eine Art kleiner Charakterrolle, weit besser als sonst die naiven Partien, die man ihr zutheilt. Wirksam, nur fast zu energisch war Fr. Koberwein als Dominika. Hr. Franz Kierschner gab den naiven Liebhaber und Ehemann recht gut. — Die übrigen Herren waren von früher her bekannt: Hr. Gabillon in ungewohnter Sphäre sehr tüchtig, mit Humor und sogar mit Energie und Wärme, die HH. La Roche und Beckmann köstlich, ohne mehr als nöthig aufzutragen, Hr. Baumeister vortrefflich, bis auf den einen Moment im dritten Akt, den er noch ebenso übertrieben gibt, wie vor Jahren.

G. **In der Josefstadt** ist ein neuer Lieferant von „Charaktergemälden“ unter dem Namen Heim aufgetaucht und hat mit „Ein Sohn aus dem Volke“ debütirt. Für einen ersten Versucht verräth das Ding ziemlich viel Geschick und hat obendrein einen Helden zum Mittelpunkt, wie sie jetzt an der Tagesordnung sind: ein Findelkind, zu dem sich nach vielen Jahren die Mutter findet. Die an- und verständig sich abwickelnde Handlung ist mit verschiedenen guten Einfällen untermischt und unter den sie tragenden Personen sind einige recht wirksam gezeichnet. Die Kouplets dafür waren ziemlich marklos. Die Darstellung war eine ganz brave bis auf die vielen Gedächnißfehler, welche namentlich Hrn. Weiß unterliefen. Wir nennen Fr. Wagener und Frl. Sternau, und die HH. Haller, Jungwirth, Schaper und Weiß. Einen recht dankbaren Humor entwickelte der junge Komiker Hr. Lichtblau.

k. **Der akademische Gesangverein** hat am 20. November im Sophiensaale seine Gründungs-Liedertafel abgehalten, bei welcher Gelegenheit u. A. eine neue Komposition von Engelsberg zur Aufführung kam. Sie ist betitelt: „Doktor Heine, oder ein Rigorosum im Sommer“ für Solostimmen mit Chor und Begleitung. Ohne Anspruch auf Originalität, ist diese Komposition doch so frisch und theilweise humoristisch, daß wir wünschen, der Autor möge sich ein Mal an die Komposition einer Operette machen. Schade nur, daß die Wirkung mancher Chöre durch ein übermäßig rasches Tempo beeinträchtigt wurde. Allen Vorträgen des Vereines ist Schwung und Feuer nachzurühmen, hingegen selten die nöthige Schattirung.

Hr. C. v. Lützow wird in dem zweiten der angezeigten Vorträge statt des angekündigten Thema's über „das Theater der Athener“ lesen. Der Vortrag findet am 6. Dezember 7 Uhr Abends im Saale der Handelsakademie statt.

Konzerte der nächsten Woche: Heute Samstag Abends, Salon Ehrbar, Hr. Sipos Pianist II.; morgen Sonntag Mittags, Opertheater, Philharmoniker III. (Esser, Beethoven, Mozart); Abends, Vereinssaale, die Schwestern Tietz, Pianistinnen; 8. Dezember, Nachmittags 5 Uhr, Hellmesberger'sches Quartett III. (Schubert, Bach, Beethoven).

Briefkasten der Redaktion. 26. November — 2 Dezember W. K. in Brünn: Benützt — E. L. in Kopenhagen, ♀ in München ♂ in Berlin, F. in Paris, l in Stuttgart, R. in Frankfurt a M., F in Graz, P. in Dresden, !! in Graz: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 50. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 10. Dezember. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen

Unser Opernwesen.

Einige Zukunfts-Pläne und Vorschläge bei Gelegenheit des neuen Opernbaues.

II.

Φ. — Unser Vorschlag ginge also dahin, die große und die komische Oper in der Zukunft vollständig zu trennen. Jede der beiden Gattungen müßte ihr eigenes Personal und Orchester, ihre eigenen Kapellmeister, ihren eigenen Chor, ihre eigene Regie, ja selbst ihr eigenes Théater haben. Nur die oberste artistische Leitung müßte dieselbe sein. In das neue Opernhaus käme die große Prunkoper, die tragische, heroische, ernste Oper und das große Ausstattungs-Ballet; das gegenwärtige Operntheater würde hingegen der komischen und halb-ernsten Oper (Opera di mezzo carattere), der Operette und dem kleinen Tanzdivertissement überlassen werden. Die Grundstützen des Repertoirs wären im ersteren: Gluck, Mozart („Don Juan", „Die Zauberflöte", „Idomeneo"), Weber, Spontini, Meyerbeer, Auber („Die Stumme"), Halevy („Die Jüdin"), Wagner und die Opera seria der Italiener; im anderen: Mozart („Figaro", „Belmonte", „Cosi fan tutte"), Hiller, Himmel, Dittersdorf, Lortzing, die Opéra comique der Franzosen von Grétry bis Adam und die Opera buffa der Italiener von Cimarosa bis Ricci. Beide Bühnen dürften jedoch nur drei Mal wöchentlich abwechselnd und blos des Sonntags gleichzeitig spielen. Dadurch gewänne man Zeit für mehr und gewissenhaftere Proben, würde an beiden Bühnen nur eine zweifache Besetzung eines jeden Faches benöthigen und das Publikum hätte trotzdem einige vierzig Vorstellungen mehr im Jahr als jetzt.

Trotzdem wir die beiden Gattungen scharf getrennt wissen wollen, oder eigentlich gerade weil wir sie getrennt wissen wollen, so müßten sich die beiden Bühnen bei besonderen Fällen gegenseitig aushelfen. So z. B. müßte eine Zerline, Papagena, Aennchen, ein Leporello, Masetto, Papageno von der komischen Operngesellschaft ausgeliehen werden, während diese wieder zuweilen eine dramatische Sängerin oder einen Bariton von der großen Oper beziehen könnte. Da, wie wir früher bemerkt haben, die oberste artistische Leitung beider Bühnen in einer Hand liegen müßte, und außer Sonntags nicht auf beiden Bühnen gleichzeitig gespielt würde, so könnte dies keiner Schwierigkeit unterliegen. Das Balletpersonal würde in seiner gegenwärtigen nummerischen Beschaffenheit vollständig für beide Bühnen genügen, da niemals mehr als eine Balletvorstellung auf jeder derselben in einer Woche vonnöthen wäre.

Ueberhaupt würde sich der Gagenetat für die beiden Bühnen, wie wir sie vorschlagen, und die dann jede in ihrem Genre Vorzügliches leisten könnten, kaum höher stellen als jetzt für die eine Bühne, wo die Gattungen gemischt und beide gleich mittelmäßig vertreten sind. Wir sehen jetzt in ersten Partien beschäftigt: acht Sängerinnen (Dustmann, Krauß, Wildauer, Schäffer, Destinn, Bettelheim, Tellheim, Artôt, statt welcher später Frl. Murska eintritt), vier Tenore (Wachtel, Walter, Ferenczy, Erl), vier Bässe (Draxler, Schmid,

Rokitansky, Mayerhofer), drei Baritone (Beck, Bignio, Hrabanek). Es unterliegt nun gar keinem Zweifel, daß man mit derselben Anzahl erster Kräfte (denen höchstens noch ein vierter Bariton zugegeben werden könnte), vorausgesetzt, daß sie für ihr spezielles Genre gebildet wären, zwei Bühnen, die jede nur vier Mal wöchentlich spielen, vollständig versorgen könnte. Ein vierter Kapellmeister müßte engagirt werden, da jede Bühne deren zwei benöthigt; Chor und Orchester müßten auch für die komische Oper neu geschaffen werden. Doch glauben wir, daß alle diese Auslagen durch die vermehrten Einnahmen, welche die Umwandlung einer schlechten Opernbühne in zwei verhältnißmäßig gute erzielen würde, mehr als gedeckt wären.

Wir haben mit dem Vorhergehenden darzustellen versucht, wie wir nach Vollendung des neuen Theaterbaues unsere beiden Opernbühnen organisirt wissen möchten. Es ist aber einleuchtend, daß diese Organisation nur dann eine sichere Aussicht auf Erfolg hätte, wenn die beiden Bühnen das relativ Beste leisten würden, und daß man besonders bei der komischen Oper ganz anders verfahren müßte als bisher, um ein solches Ziel zu erreichen. Wir wollen jetzt den Weg zeigen, der nach unserer Ansicht eingeschlagen werden müßte, um im gegebenen Moment bereits gerüstet in die Schranken treten zu können.

Der Grad der Vorzüglichkeit der großen Oper wird immer mehr oder minder vom Zufall abhängen. Hier sind große, kräftige, ausdauernde Stimmen die erste Bedingung, und die lassen sich weder schaffen noch auffinden, wenn sie nicht vorhanden sind. Auch in Bezug auf das Dramatische kann hier, wo es sich um das Tragische und Heroische handelt, die Schule, die Bildung und der Fleiß wohl nachhelfen, jedoch niemals das ersetzen, was der Künstler als eine Gabe Gottes mit sich bringen soll. Hier muß dann die Massenwirkung, die pompöse Ausstattung, die historisch genaue und bis in die kleinsten Details sorgfältige Mise en scène das in den Einzelnleistungen Mangelhafte zu verdecken suchen.

Ganz anders verhält es sich mit der komischen Oper. Große, mächtige, kräftige Stimmen sind hier nicht nur nicht nöthig, sondern gar nicht zu brauchen, und was die Darstellung anbelangt, so beruht ihr Schwerpunkt auf einem freien, degagirten Benehmen, auf korrektem Sprechen und auf einem feinen, leichten Spiel. Stimmen, wie man sie hier braucht, findet man immer und überall, und alles Uebrige kann die Schule geben. Wir hören hier schon die üblichen Einwendungen, sobald von Schule die Rede ist. Da heißt es gleich: die Schule hat noch nie ein wahres Talent geschaffen, und das wahre Talent hat immer auch ohne Schule seinen Weg gemacht. Das wissen wir so gut wie irgend Jemand und zweifeln auch gar nicht, daß sich ein oder mehrere besonders begabte Künstler außerhalb der Schule finden werden. Aber ein und selbst mehrere talentvolle Künstler, und wären sie noch so hervorragend, bilden noch kein vollständiges Opernpersonal, und die Oper im Ganzen betrachtet erhebt sich dann trotz der glänzendsten Einzelleistungen nicht über die Mittelmäßigkeit. Den besten Beweis der Richtigkeit unserer Ansicht über das Verhältniß der Schule zur großen und zur komischen Oper liefern die pariser Opernverhältnisse. Während die Opéra comique, Dank der trefflichen Schule, wie schon früher bemerkt, ohne bedeutende Stimm-Mittel und ohne hervorragende Talente doch unerreicht in ihrer Vorzüglichkeit fortblüht, schleppt sich die große Oper nur mühselig fort, weil hier die beste Schule nicht ausreicht, und erfreut sich nur zeitweise glänzender Momente, wenn ihr gerade der Zufall einen hellen Stern zukommen läßt. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß man sich in der Schule nicht auch mit der Ausbildung sogenannter dramatischer Sänger für die große Oper befassen solle; aber ihre Hauptaufgabe müßte jedenfalls die komische Oper sein.

Die Schule, wie wir sie möchten, wie wir sie nach unserer Ueberzeugung brauchen, müßte aber nach ganz anderen Prinzipien organisirt sein und geleitet werden, als unsere gegenwärtige Opernschule. Wir müßten uns sehr irren, oder diese wird, wie sie jetzt besteht, nichts Anderes ausbilden als brauchbare Choristen und einige unbrauchbare Raouls und Valentinen. Zu diesem Behufe gibt es aber ohnehin in Wien Privat-Musikinstitute und Gesanglehrer genug.

Man müßte da ganz anders verfahren. Um brauchbare Zöglinge zu bekommen, ist es nicht genug, den Unterricht unentgeltlich zu geben, sondern man müßte sogar dieselben mit steigender Gage auf drei Jahre für die Opernschule förmlich kontraktlich engagiren. Die Gagen müßten gering sein, doch immerhin so, daß die Betreffenden davon leben könnten. Dann nur wäre es möglich, Individuen zu finden, bei welchen Stimme und Talent vorhanden, denen aber gewöhnlich ihre sozialen Verhältnisse nicht erlau-

ben, drei Jahre ihrer theatralischen Ausbildung zu widmen. Man durchwandere nur die kleinen Bühnen Oesterreichs und Deutschlands, und man wird solche junge Männer und Mädchen genug finden, die mit der Aussicht auf eine glänzende Zukunft gerne bereit sein werden, eine kaum begonnene, kümmerliche und aussichtslose theatralische Laufbahn durch eine dreijährige Lehrzeit zu unterbrechen, sobald man ihnen während dieser Zeit das tägliche Brod sichert. Dies wird um so leichter sein, als ja keine kolossalen Stimm-Mittel gefordert werden, und jetzt bei den gegenwärtigen Opernverhältnissen Tenore und Sopranistinnen, die nicht im Stande sind, einen Raoul und eine Valentine, einen Manrico und eine Leonore heraus zu brüllen, nirgens eine Aussicht auf hohe Gage haben können. Bei der Aufnahme wäre nebst den erforderlichen Stimm-Mitteln und musikalischen Begabung auch auf eine einnehmende Persönlichkeit und auf den Abgang jedes organischen Sprachfehlers strenge zu sehen. Das Hauptgewicht des Unterrichtes müßte, selbstverständlich nebst dem Gesang (dieser nach einer speziellen Richtung hin) auf die Reinheit der Aussprache und auf das leichte und korrekte Sprechen gelegt werden. Zu diesem Behufe müßten die Zöglinge allwöchentlich Anfangs Vorlesungen, später freie Vorträge halten. Zum dramatischen Unterricht, der nebst der Theorie auch praktisch auf einer kleinen Bühne zu ertheilen wäre, müßte ein tüchtiger Schauspieler angestellt werden. Sonst wären noch an Hauptlehrgegenständen: Klavier, Italienisch, Geschichte der Musik, Tanz, Fechten, Turnen; an Nebengegenständen: Harmonielehre, Französisch, Geschichte, Literatur.

Allerdings würde eine derartig organisirte Opernschule einen bedeutenden Kostenaufwand verursachen, allein da man die Zöglinge schon bei der Aufnahme kontraktlich verpflichten könnte, nach dem dreijährigen Unterrichte durch weitere drei Jahre gegen eine anständige, aber nicht exorbitante Gage bei der Oper in Engagement zu treten, so würde die Mehrausgabe für die Schule durch die Ersparungen der Oper bald gedeckt sein; und außerdem hätte man ein gutes, geschultes, harmonisch ineinander greifendes Ensemble. Es ist wohl kaum nöthig hinzuzufügen, daß die Opernschule, wie wir sie wünschten, auch in Bezug auf die oberste Leitung, die Zucht und Disziplin, das Benehmen und den darin herrschenden Ton, ganz anders gestellt sein müßte, als die gegenwärtige, damit keine Familie sich scheuen könne, ihre Töchter hinein zu geben.

Daß man ohne eine derartige Ausbildungsschule die so nothwendige Sonderung der beiden Operngattungen nicht vornehmen könnte, ist bei dem gegenwärtigen Zustande des gesammten Opernwesens außer Zweifel. Betrachten wir z. B. unser jetziges Personal, so finden wir darin nur zwei Mitglieder, welche ihr Fach in der komischen Oper vollständig ausfüllen könnten: Frl. Wildauer und Hr. Mayerhofer. Für ältere Rollen, deren es in der komischen Oper, besonders in der französischen, sehr viele gibt, könnte man in musikalischer wie in dramatischer Beziehung keine bessere Repräsentantin finden, als Frl. Wildauer, und Hr. Mayerhofer ist der Einzige, welcher neben seiner gründlichen musikalischen Ausbildung mit einer untadelhaften Aussprache und einem freien degagirten Benehmen ein verständiges und charakteristisches Spiel verbindet. Ob Hr. Walter, dessen Stimme, sowie dessen Darstellungsvermögen für das Heldenfach durchaus unzureichend sind, durch angestrengten Fleiß und Studium und durch ausschließliche Beschäftigung im Genre der komischen Oper es dahin bringen könnte, sich eine reine Aussprache, ein freies Benehmen und ein feines Spiel anzueignen, wagen wir nicht zu entscheiden. Noch wären Frl. Tellheim und Hr. Bignio, welche durch fleißiges Studium nach dieser Richtung später einen ersten Platz einnehmen könnten.

Jetzt erübrigt uns noch zu untersuchen, ob unter den bestehenden Verhältnissen der von uns entworfene Plan für die Zukunft unserer Oper ausführbar wäre.

Die gegenwärtige Leitung unseres Operntheaters ist eine dreitheilige, welche aber das bekannte Axiom von den drei guten Dingen vollständig Lügen straft. Zuerst kommt der artistische Direktor, dann um eine Stufe höher das Oberstkämmereramt, endlich ganz oben der Oberstkämmerer selbst. Von dem artistischen Direktor die Befolgung irgend eines Systems, das Anbahnen irgend einer Reform, ja nur das Verständniß der Situation zu erwarten, wäre Thorheit. Er hat während seiner bereits zurückgelegten Wirksamkeit so zahlreiche und so schlagende Beweise seiner kompleten Unfähigkeit das Institut, selbst auf der Bahn des alten Schlendrians, anständig fortzuführen geliefert, daß über ihn die Akten geschlossen sind. Von der zweiten Instanz ist eben so wenig etwas zu erwarten. Sie ist ein Amt: dieses Wort sagt Alles.

*

Als solches hält sie fest an allem Bestehenden, nicht weil es gut und ehrwürdig ist, sondern weil es alt ist; als solches ist sie schon im Prinzip gegen jede Reform, weil diese eine Aenderung mit sich bringt; als solches ist sie gegen jede Verbesserung, weil diese ohne ein Fortbewegen nicht denkbar ist; als solches will sie keine künstlerische Leitung, nur eine büreaukratische, keine Künstler, nur singende Beamte; als solches gilt ihr die Kunst nichts und gelten ihr die Wünsche des Publikums nichts; wenn sie nur Verordnungen hinausgeben, Protokolle aufnehmen und Akten registriren kann, ist sie zufrieden und glaubt allen ihren Verpflichtungen nachgekommen zu sein. Nun bleibt noch der dritte Kopf dieses Cerberus, und hier denn auch ein schwacher Hoffnungsstrahl. Wir haben zwar keinen Grund, von dem Hrn. Oberstkämmerer etwas Gutes zu erwarten, aber wir haben auch keinen für das Gegentheil, denn in der kurzen Zeit, seitdem er zu diesem wichtigen Posten ernannt wurde, hat er in Bezug auf das Operntheater noch kein Lebenszeichen gegeben. Vielleicht erbarmt sich Apollo unserer Noth und erleuchtet ihn. Freilich wäre das Erkennen des trostlosen Zustandes unseres Opernwesens noch nicht genug: es müßte sich diesem der feste Wille zugesellen, es zu bessern. Wäre dies der Fall, dann wären vor Allem zwei wichtige Maßregeln zu ergreifen: möglichste Beschränkung der Wirksamkeit des Oberstkämmereramtes und Ernennung eines fähigen, energischen und künstlerisch gebildeten artistischen Direktors. Das Uebrige würde sich finden. Ob dann die Reorganisation nach dem Plane, den wir angegeben, oder nach einem andern vorgenommen würde, das ist Nebensache. Reformirt müßte werden, und das ist die Hauptsache. Wir haben den Weg gezeigt, den wir für den besten, leichtesten, praktischesten halten; gibt es einen bessern, kürzern, entsprechendern, um so besser, wir bescheiden uns gerne.

Da indessen leider, wie es nur zu sehr zu befürchten ist, der Hr. Oberstkämmerer wahrscheinlich den Weg seiner Vorgänger, das ist des lieben Schlendrians wandeln und Alles beim Alten belassen wird, so müssen wir wiederholt darauf dringen, daß die ganze Stellung unserer beiden ersten Bühnen nach andern Grundsätzen geregelt werde, und gedenken nächstens auch diese Angelegenheit auf's neue zur Sprache zu bringen.

Michael Rosing Wiehe.

Nekrolog.

E. L. — Der letzte geniale Künstler aus der Blüthezeit des ernsteren dänischen Schauspiels ist mit Michael Wiehe heimgegangen und leider im besten Mannesalter, wo dem Künstler und seinen Verehrern, zu denen jeder, der ihn je in seinem Berufe gesehen hat, unbedingt gehören möchte, noch so viel des Wirkens und des Genießens übrig zu bleiben schien. Aber, wie das alte Wort, das sich ewig neu bewährt, heißt: „Der Mensch denkt — Gott lenkt!"

Michael Wiehe wurde am 23. Januar 1820 als Sohn eines noch lebenden k. Beamten in Kopenhagen geboren. Es rollte schauspielerisches geniales Blut in seinen Adern, denn seine Mutter war die Tochter eines bedeutenden Schauspielers, Michael Rosing, der seiner Zeit aus Norwegen nach der damals gemeinschaftlichen Hauptstadt Kopenhagen gekommen war. Siebzehn Jahre alt, am 22. Juni 1837, betrat Wiehe, in dem Schiller'schen Stücke „Die Räuber" als Kosinski die Bühne und damals ahnte Niemand, daß er später durch eine wunderbare Verschmelzung von Inspiration und Studium, worauf ja im Grunde jede gebildete Kunstleistung beruht, gewissermaßen eine neue Epoche für die dänische Schauspielkunst eröffnen sollte. Wiehe's Debüt galt für ein erfolgloses; das feurige, leicht erregte Gefühl, das sich bei genialen Anfängern als Zerstreuung, Verlegenheit, Mangel an Geistesgegenwart zu erkennen gibt, war noch nicht von dem eisernen Willen beherrscht, der ihm später eine so wunderbare Ruhe, eine so gleichsam spielende, kaltblütige Benützung und Ausprägung der kleinsten Nüance seiner Rolle möglich machte. Aber nichts ist ja eben gefährlicher für das Genie, als wenn es sofort allgemeine Anerkennung findet. Wiehe bekämpfte die zaghaften Zweifel, vertiefte sein Wesen und arbeitete mit eisernem Fleiße an seiner künstlerischen Ausbildung, in der Hoffnung, allmählich die anfängliche Kälte des Publikums besiegen zu können. Endlich im Jahre 1842 spielte er mit hinreißender Frische, mit unvergleichlicher Tiefe und Innigkeit des Gefühls den Oehlenschläger'schen Aladdin und hatte sich von nun an und für immer die Herzen des Publikums gewonnen. Einige Jahre später gab er mit dämonischer Genialität den Molière'schen Don Juan und offenbarte darin zugleich eine Größe als Charakterdarsteller, wie sie mit dem warmen, herzensreinen Liebhaber und jugendlichen Helden ganz unvereinbar schien. Als wir

in Wien Lewinsky's Richard III. sahen, stand uns immer Wiehe vor Augen, und wie so ganz anders fein, geräuschlos, bis auf die Schlußscenen, und mit der gleichsam hinreißenden Heuchelei des ursprünglich wahrsten und tiefsten Gefühls er diese Aufgabe gelöst haben würde! Denn dadurch wird Größe im Bösen so tragisch, daß wir fühlen, eine Größe im Guten sei durch unsittlichen Willen für die Menschheit verloren gegangen. Ja, wenn Wiehe Bösewichter spielte, so fühlte man sich unendlich wie durch magische Gewalt gefesselt, beklemmt und gleichsam für Augenblicke umgewandelt, als ob nicht das Gute in der Welt, sondern das Böse durch eine nun offenbarte Ironie des unbekannten Schicksals unsere höchste Achtung verdiene. Darauf aber beruht gerade die höchste Wirkung. Alle die unzähligen Rollen hier durchzugehen, in denen Wiehe immer als wahrer Meister und doch nie mit dem nonchalanten Bewußtsein, ein solcher zu sein, erschien, würde hier zu weit führen. Sein Spiel zeigte überall das vollste fleißigste Versenken in jeden darzustellenden Charakter, den er aus dem eigenen Reichthum seines Geistes durch eine Menge frappanter und doch stets ungesuchter Züge lebendig zu machen wußte. Ideal war sein Spiel, wie das des edlen gebildeten Mannes, aber auch real und gänzlich frei von jeder konventionellen Theatermanier, jeder konventionellen Theateraussprache — Alles floß schlicht, aber bedeutsam und sofort verständlich, aber voll verhaltener unbewußter Poesie von seinen Lippen. Die würdevolle, äußere Ruhe, die er behauptete und nur in einzelnen Momenten, doch stets innerhalb schöner Grenzen verließ, hatte etwas den gebildeten Sinn ungemein Ansprechendes, etwas im guten Sinne Vornehmes, das auch in Rollen der niederen Stände ihn nie verließ, wie es denn ja unter Hohen gemeine Naturen und unter Niederen adelige geben kann, d. h. solche, die es von Natur sind. Wiehe hatte keine Heldenfigur, und das Heldenfach war auch nicht das seinige, aber er war schlank, wohlgewachsen und hatte edle, wenn auch nicht schöne Züge. Sein Organ war weich und sympathisch und auf die schlichte, rein-edle Aussprache seiner Muttersprache legte er ein außerordentliches Gewicht. In keiner seiner Repliken hörte man auch nur einen Konsonanten zu viel oder zu wenig, Alles klang weich und doch deutlich, kräftig und doch ohne Härte.

Einen schönen Nachruf hat Andersen Wiehe gewidmet: „Er war treu — treu in der Liebe, treu in der Freundschaft, treu in all seinem Künstlerleben. Er wußte, daß es ein langer und enger Pfad sei, der dahin führte, wo der Stern ihm winkte, aber er beschritt ihn freudig und unverdrossen, er strauchelte wohl mitunter, allein erhob sich wieder und kam dem Ideale näher und näher. Er liebte sein Volk, seine Traditionen, seine Sprache, seine Lieder. Jeder edle Gedanke fand in ihm ein offenes Herz und Niemand vermochte ihn auszusprechen gleich ihm. In Allem und überall suchte er die Wahrheit: nie liebäugelte er mit dem Geschmacke des Tages, nie opferte er dem Goldkalbe; besonnen und selbstbewußt, aber doch glühend von heiligem Feuer, ging er den Weg, den der Genius ihm als den rechten zeigte".

Wiehe fühlte sich nicht nur verpflichtet gegen die Kunst und ihre ewige Wahrheit, deren Ausübung ihm doch so viel Zeit und Kraft kostete, nein, auch gegen die Menge des Volkes, welche ihn auf der Bühne nicht sehen konnte. In öffentlichen Versammlungen der Volksvereine las er die schönsten Dichtungen Oehlenschläger's, seine episch-nationalen, vor und der schlichte Mann im groben Kittel lauschte seinen Worten, und wenn er menschenfreundlich zu ihnen hinabzusteigen schien, so hob er sie zu sich für Augenblicke auf seine Höhe empor und versöhnte sie mit ihrem niederen Lose. Ehre daher dem Geschiedenen, dessen Gleichen, ach, nur selten über diese Erde wandelt!

Musikalische Literatur.

„Die neue Richtung in der Musik". Von Louis Köhler. Leipzig bei J. J. Weber. 1864.

III. *)

In der Köhler'schen Broschüre ist sehr viel, bald da, bald dort, bald in einzelnen Bemerkungen, bald zu einem Kapitel zusammengefaßt, von „Programm-Musik" die Rede. Ebenso zerstreut liegt in diesen Aphorismen Richtiges neben Unrichtigem.

„Poetische Ideenmusik" (S. 11) z. B. ist ein Ausdruck, der nichts oder Falsches sagt: nichts, wenn damit nur die mögliche, leicht einzugehende, aber auch jederzeit trennbare Verbindung zwischen Ton- und Wortbegriff gemeint ist, denn diese Art von Verbindung steht gar nicht in Frage; Falsches, wenn eine innere Verschmelzung von Wort- und Tongedanken vorausgesetzt oder beansprucht wird, denn eine solche ist weder möglich noch wünschenswerth. Der Prüfstein für den Werth eines

*) Siehe Nr. 38, S. 598 und Nr. 43, S. 678.

Musikstückes kann eben im Wesentlichen immer nur ein musikalischer sein. Selbst die Opernmusik muß von rechtswegen wesentlich aus ihren musikalischen Bestandtheilen heraus als gut oder schlecht erkannt werden, und an diesem Maßstabe haben sich denn auch thatsächlich die besseren und besten Werke der Opernliteratur bewährt, ja selbst die besseren Nummern der Wagner'schen Oper bethätigen wider Willen die Rechtmäßigkeit dieses reinmusikalischen Anspruchs. Wie viel mehr aber gilt dasselbe im Instrumentalsache. In Lied und Oper, in Messe und Oratorium mag die Musik bis zu einem gewissen Grad mit Sinn und Wirkung der Text-Unterlage verknüpft sein. Eine Text-Ueberlage dagegen, wie sie die Ueberschriften zu Instrumentalwerken bilden, kann der Hauptsache, der Musik, wohl mitunter einen äußerlichen Reiz mehr verleihen, niemals aber wird sie den inneren Werth, wenn er fehlt, ersetzen. Unter solchem Aushängeschilde mag eine Reihe, namentlich von Gelegenheitswerken entstanden sein und noch entstehen, niemals aber wird damit eine „neue Richtung in der Musik" begründet werden, letzteres um so weniger, als es ja eben zu jeder Zeit Programm-Musik gegeben hat, deren Bedeutung aber selbstverständlich nicht nach dem Programm, sondern nach der Musik veranschlagt wird.

Unser Verfasser liefert uns hiebei selbst die Beweise gegen sich, indem er vielerlei ältere und uralte Programm-Musik herbei citirt, von dem „wunderlichen Capriccio" des Altmeisters J. S. Bach bis auf Haydn's „Jahreszeiten" und Beethoven's Pastoral-Symphonie, also von dem Scherzspiele, das seiner Zeit harmlos war, uns aber jetzt läppisch erscheint, bis zu jenen Werken, deren Wirkung im Einzelnen durch beiläufige Anlehnung an nicht-musikalische (immerhin aber musikalisch verwerthbare) Motive, mitunter durch eine Art imitirender Spielerei für das größere nicht-musikalische Publikum verallgemeinert wird, deren künstlerischer Schwerpunkt jedoch nie wo anders liegen kann, als in der melodischen Erfindung, in der harmonischen Ausarbeitung, in der Fülle guter Musik.

Freilich, nachdem der Verfasser auf S. 11 uns gezeigt hat, daß es zu allen Zeiten Programm-Musik gegeben habe, unterscheidet er plötzlich auf S. 18 zwischen der „früheren" Programm-Musik und derjenigen, die wir Berlioz und Lißt verdanken. „Beide Meister haben das von allen andern Komponisten Unterscheidende, daß ihr Phantasietrieb einen poetischen Inhalt, bis auf das Detail, bei möglichster Bestimmtheit des musikalischen Ausdruckes, bestimmt verfolgt. Früher hat man wohl bei einer poetischen Idee angeknüpft und von ihr ausgehend ein Musikstück geschrieben, das im Allgemeinen von derselben influenzirt, doch nicht ihr musikalisch-adäquater Ausdruck, nicht erschöpfender Umsatz war. Hat diese frühere Programm-Musik (wie Spohr, Beethoven u. A. sie schufen) ihr Recht, so hat es auch diejenige Lißt's und Berlioz', wie denn zwei Faktoren, welche überhaupt mit einander in Beziehung treten können und sollen, in der verschiedenartigsten Stellung zu einander gedacht werden können; es darf von einer poetischen Idee ein beliebig Geringes oder Bedeutendes in die musikalische Phantasie übergehen, das ist Konsequenz ihrer geistigen Verwandtschaft und Uebergangsfähigkeit".

Im Vorstehenden vermengt sich Richtiges mit Unrichtigem auf wunderliche Weise. Vor Allem heißt es auch hier — will man nicht in endlose Phrasenhaftigkeit gerathen — hübsch bei der Sache bleiben, d. h. in musicalibus bei der Musik. Dem rechten Musiker ist es, wenn er produzirt, nur um die Musik zu thun, wie dem rechten Maler nur um's Malen, dem rechten Poeten nur um's Dichten; der Eine spricht in Worten, der Andere in Farben, der Musiker in Tönen. Die „Ideen", die dem Musiker zum Meister seiner Kunst stempeln, sind nicht der „Umsatz" mit Worten auszudrückender, sondern von vornherein musikalisch konzipirte und musikalisch in die Erscheinung tretende Ideen. Der Influenzirung durch einen „poetischen Inhalt" aus dem Bereich der Wortpoesie bedarf der Musiker nicht, um gute Musik zu machen; unterliegt er dieser Influenz, so mag er das mit sich selbst ausmachen, die dadurch erweckten, einander widersprechenden Beziehungen in sich selbst ausgleichen, — eine konkrete Gestalt erlangt sein Musikstück nicht mittelst dieser Influenz, sondern nur mittelst der ihm innewohnenden Befähigung zu musikalischem Ausdruck, und die intensivste Begeisterung für das Gedicht eines Andern oder für das Produkt der eigenen in Worten dichtenden Phantasie wird nimmermehr einem Musiker zur Erfindung von auch nur acht Takten schöner Melodie behilflich sein, wenn ihm der rein musikalische Sinn, die ursprüngliche musikalische Begabung fehlt. Hat er aber diese, so bedarf er eben jener Beihilfe nicht. Will er ihrer trotzdem nicht entrathen, so mag er dabei nur zusehen, daß die ersehnte Bundsgenossin seinem musikalischen Schaffen nicht hindernd in's Gehege komme. Letzteres geschieht aber unfehlbar, wenn der Komponist sich in den ihn beschäftigenden poetischen Wort-Inhalt lebhafter als in seine musikalische Aufgabe versenkt, wenn er für Worte einen „adäquaten" Ton-Ausdruck sucht,

wenn er Wort-Ideen in Ton-Ideen „umsetzen" will, namentlich aber wenn er sich abmüht, ein allenfalls poetisches, aber unmusikalisches Wort-Motiv in Tönen darzustellen. Musik ist eben ihrem Wesen nach niemals eine Uebersetzungskunst aus dem „Wörtlichen" in's „Tonliche" aus dem Begrifflich-Gedachten in's Musikalisch-Ausgedrückte. Musik ist eine Kunst für sich, die ihre eigenen Gedanken, ihre eigene Ausdrucksweise, ihre eigenen Zielpunkte hat und ihren eigenen Gesetzen folgt. Nur wenige Motive aus anderer Sphäre, aus dem Reich der Dichtkunst z. B., lassen sich, und auch diese nur annähernd, musikalisch ausbeuten, am allerwenigsten in der symphonischen Form, welche die äußerste Spitze des Reinmusikalischen darstellt und daher die Beimischung fremder Elemente nur sehr ausnahmsweise verträgt. Wir brauchen deswegen kein halbwegs vernünftig gewähltes Programm zu verwerfen; wir sagen nur: entweder ist die symphonische Programm-Musik der Art, daß, das Programm hinweggedacht, der rein-musikalische Werth ausreicht, dann haben wir nichts dagegen, daß mittelst des Programms die Neugierde der Menge gereizt, das Interesse des Laien gesteigert werde, uns wird es zum mindesten im Genuß nicht stören; es ist dann aber auch nichts Neues, nichts wesentlich Anderes als die Pastoral-Symphonie, also auch keine „neue Richtung in der Musik"; oder die Schöpfungskraft des Komponisten als solches reicht nicht aus, — dann haben wir einen jener ungesunden Zwitter zu gewärtigen, eine jener musikalisch-epischen Amphibien, in welchen die musikalische Unfähigkeit mit dem erborgten Mantel der Poesie ihre Blößen zu decken meint. Der äußere Erfolg solcher Versuche hängt freilich von Ort und Zeit, von der Kategorie des Publikums u. dgl. m. wesentlich ab; je mehr Leute aber dabei sind, die wissen, was Musik ist, — das dürfen wir kühn behaupten — desto ärger wird es der Amphibie ergehen.

Wir stimmen übrigens dem Verfasser bei, wenn er (S. 12) überhaupt gar nicht zulässig findet, „über die Berechtigung eines „Genres" zu Gericht zu sitzen, denn „ein Genre ist ein Allgemeines, das wohl von einem Einzlnen erweckt und so gleichsam entdeckt, aber nicht erfunden oder gemacht werden kann". Wir stimmen auch speziell bei, wenn der Verfasser diese Behauptung auf die Oper anwendet. „Darum kann man", folgert er ganz richtig, „die einzelnen Opern kritisch angreifen, aber nicht die Oper als Gattungsbegriff: ist eine Oper, oder sind ihrer fünfhundert schlecht, so folgert sich darum nicht, daß das Opernkunstwerk überhaupt unberechtigt sei, — was zu beweisen von tüchtigen, doch bornirten Köpfen, die keinen Natursinn haben, öfters unternommen worden ist". *) ....

Einverstanden also: auch wir wollen kein Genre (außer, nach Voltaire, das Langweilige) in irgend einer Kunst von vornherein verdammen; nur glauben wir erwarten zu dürfen, daß eben in der Musik nur von einem wirklich musikalischen Genre die Rede sei. Verkündigt nicht unser Verfasser selbst in seiner Ueberschrift eine „neue Richtung in der Musik", — von einer solchen aber den musikalischen Werth als Hauptsache bezeichnen zu dürfen, ist doch wohl von allen kritischen Ansprüchen der einfachste und gewiß nicht der unvernünftigste. — Und was vom Genre gilt, das gilt in gewissem Sinne auch vom einzelnen Komponisten, ja von jedem einzelnen Werke: wir verurtheilen keinen Komponisten wegen seiner Richtung, kein Musikstück wegen seiner Form, wir bewundern aber auch keine bloße „Intention" und Originalitäts-Affektation: jegliche „Richtung" in Ehren, das Talent aber gilt uns mehr. — Da lesen wir z. B. in der Köhler'schen Broschüre S. 22: „Das, was man frappante Ausdrucksphysiognomie nennt, ist nie in einem höheren Grad als jetzt erreicht worden". — Frappante Ausdrucksphysiognomie! Wie das herrlich klingt; ist damit aber charakteristische gute, schöne Musik gemeint, so könnten wir schwerlich mit einstimmen. Oder haben nicht etwa die Mozart'schen Opern, die Haydn'schen Quartette, die Beethoven'schen Symphonien und die Schubert'schen Lieder auch in „frappanten Ausdrucksphysiognomien mehr, unendlich mehr geleistet als ihre sämmtliche Nachfolgerschaft dies- und jenseits des Zukunfts-Rubicons?! — Hr. Köhler findet die „Leute" ganz „schrullig" (S. 23), weil sie angeblich „in dem neuen Kunstwelttheile" unter einer „andern Sonne und Verfassung die gewohnten Typen" verlangen, — „sie wollen einen Riesen, aber von gewohnten Proportionen, ... etwas Ungewöhnliches, das ihnen aber gleich gewohnt sein muß" u. s. w. — Nun, wir gestehen, daß wir uns eine „andere Sonne und Verfassung im Reiche der Musik erst dann gefallen lassen würden, wenn wir die Wärme der einen zu fühlen, die Zweckmäßigkeit der andern einzusehen ver-

*) Genau auf diesem Standpunkte stehen, unseres Bedünkens, die „Recensionen" seit dem Beginn ihrer Thätigkeit und sie haben mit obigem Argument schon manchen Strauß zu Gunsten des „Opernkunstwerks" ausgefochten, und zwar nicht allein gegen bornirte Köpfe, sondern auch gegen — Richard Wagner, den Hr. Köhler doch gewiß mit uns zu den gescheidtesten Köpfen rechnet, und der nichtsdestoweniger das ganze Operngenre sophistisch angreift, — freilich aber selbst nichts schreibt, als — Opern A. d. R.

möchten; — auch muß sich das Neue, wenn es gedeihen soll, folgerichtig aus dem Alten heraus entwickeln, allmählich, nicht sprungweise, — und was endlich besagten Zukunfts-Riesen anbelangt, so gestehen wir offen, gar keine Sehnsucht nach ihm zu spüren, sintemal ein Riese noch lange kein großer Mann ist.

Münchener Theaterbericht.

Gastspiel der Fr. v. Prokesch-Goßmann. Noviäten. Reprisen. Hr. Possart als Richard III.

—φ— Des Neuen und Außerordentlichen geschieht im hiesigen Bühnenleben durchgängig so wenig, und über das, was geschieht, läßt sich in der Regel so wenig oder jedenfalls nichts Neues sagen, daß ich, um nicht allzu dürftige Artikel zu liefern, es für zweckmäßig erachtet habe, eine etwas längere Pause als gewöhnlich zu machen und, was sich darin ereignet, in einen übersichtlichen Bericht zusammenzufassen.

Das bedeutendste unter diesen Ereignissen war unstreitig das Gastspiel der Goßmann, welches mehrere Wochen hindurch ein übervolles Haus gemacht und ihre zahlreichen Bewunderer in den unumgänglichen Enthusiasmus versetzt hat. Aber gerade dieses bot dem Berichterstatter zu gar keinen neuen Auslassungen Gelegenheit, denn die Künstlerin zeigte nicht nur im Allgemeinen dieselben Vorzüge und Grenzen, die schon unzählige Male von allen Seiten beleuchtet sind, sondern es bewegten sich auch die besonderen Leistungen derselben größtentheils in den allbekannten und auch hier von uns schon besprochenen Forcepartien; diese gehörten durchaus in die Kategorie der kleinen Biüettenrollen oder entsprachen so ganz und gar ihren sonstigen Leistungen, daß sich darüber, ohne über Gebühr in's Detail einzugehen, ebenfalls nichts Neues sagen läßt.

Aehnlich verhält es sich mit den vorgeführten Novitäten. Das schon seit längerer Zeit in Aussicht gestellte „vaterländische" Trauerspiel „Ludwig im Bart" von Hermann Schmid ist — wie verlautet wegen der verspäteten Rückkehr des Königs aus Hohenschwangau — bis jetzt immer noch nicht in Scene gegangen, und von dem, was wirklich zur Aufführung gekommen, geht nichts über das Niveau kleiner Lustspiele oder Possen hinaus. Außer dem durch das Gastspiel der Goßmann veranlaßten „Sie hat ihr Herz entdeckt" von Müller v. Königswinter, bestanden die Neuigkeiten auf dem Felde des rezitirenden Drama's nur aus folgenden drei Kleinigkeiten: „Rezept gegen Schwiegermütter", Lustspiel in einem Aufzuge nach dem Spanischen des Don Manuel Juan Diana, „Gleich und Gleich" von M. Hartmann und „Sonntagsjäger", Burleske mit Gesang von Kalisch und Moser, Musik von Conradi. Das — für München aus zweifachem Grunde — interessanteste derselben war ohne Frage das zuerst genannte. Es ist dies in der That ein fein angelegtes und mit Geschick durchgeführtes, den Zuschauer fort und fort in gutem Humor erhaltendes Lustspiel, das man trotz seines von Anfang an vorauszusehenden Ausganges bis zum Ende mit jener leichten Spannung verfolgt, wie sie dem Lustspiele angemessen ist. Rührt die deutsche Bearbeitung so wie sie über die Bühne gegangen, wirklich von Bayern's höchstgeborenem Dichter her, so verdient es in der That Bewunderung, wie gründlich sich derselbe, seitdem ihm seine Partizipation an der griechischen Politik und Kunst verleidet ist, auch von den griechischen Partizipialkonstruktionen losgerissen hat. Auch die Darstellung des Stückes ließ nichts zu wünschen übrig, und so erklärt es sich, wenn dasselbe von Anfang an eine glückliche Aufnahme gefunden hat und schon mehrmals mit Beifall wiederholt ist. — Das Hartmann'sche Lustspiel, das wir leider nicht selbst haben sehen können, hat sich nicht eines gleichen Erfolges zu erfreuen vermocht; um so wohler hingegen hat sich das exklusiv-lachlustige Publikum dem höheren Blödsinn der „Sonntagsjäger" gegenüber gefühlt, in denen sich die HH. Sigl als Staub, Christen als Fehlmayer und Lang als Schießhuber einander überboten, hinter den Intentionen der HH. Kalisch und Moser nicht zurückzubleiben. Wir sind nicht griesgrämig genug, um nicht, wo es wie hier zu lachen gibt, herzlich mitzulachen, und gerne einzuräumen, daß es auch solche Schnurren geben muß. Aber daß neben ihnen kaum noch etwas Anderes aufzukommen vermag, ist mehr als schnurrig.

Weit gewichtvoller ist die im Bereich der Reprisen und neueinstudirten Stücke entwickelte Thätigkeit. Die bedeutendsten der hieher gehörigen Leistungen waren: „Richard III." von Shakespeare, „das Wintermärchen" nach Shakespeare von Dingelstedt und „Michel Perrin" nach Mellesville von Theodor Hell. Die Wiederaufnahme der beiden Shakespeare'schen Dramen ist vom Publikum mit lebhaftestem Interesse begrüßt worden — ein Beweis, daß der Sinn für schwerere Kost doch noch nicht ganz erloschen ist, besonders wenn es Werke von Autoritäten sind, denen

man sich ohne Eifersucht und Mißgunst mit einer mehr gläubig-empfänglichen, als kritisch-abstoßenden Stimmung hingibt. Die Darstellung beider war im Ganzen zu loben. Im „Wintermärchen" zieht der drastische Humor des Hrn. Christen als Autolykus das Interesse vielleicht mehr auf sich, als dem ursprünglichen Plan des Drama's entsprechend ist; aber nichtsdestoweniger verdient die ihm eigenthümliche vis comica, mit der er den in diesen Autolykus von Shakespeare gelegten Schatz an Witz und Komik glücklich gehoben hat, die vollste Anerkennung. — Eine eingehendere Erwähnung gebührt der Darstellung des dritten Richard, besonders wegen der Titelrolle, die in dem seit Kurzem hier engagirten Hrn. Possart einen nicht nur neuen, sondern auch nicht gewöhnlich befähigten Darsteller erhalten hatte. Zwar ist demselben bei der ersten Aufführung, welcher wir beiwohnten, nur die erste Hälfte der Rolle gelungen, die zweite dagegen fast gänzlich mißlungen, aber immerhin hat er durch diese Leistung bewiesen, daß er für scharf ausgeprägte Charakterrollen eine tief eindringende Auffassung und in Figur, Aktion und Sprache sehr bedeutende Mittel zu einer kunstgemäßen und wirksamen Durchführung besitzt. Der Glanzpunkt seiner Leistung war unstreitig sein Spiel in der Scene mit Anna am Sarge ihres von ihm gemordeten Gemahls und in dem darauf folgenden Monolog. Eine merkliche Abschwächung trat zuerst in der Scene hervor, wo er vor den Aldermännern von London als Frömmler erscheint. Hier war er nicht nur ein Heuchler, sondern verrieth sich auch als solchen, und zwar mit so dick aufgetragener Schminke, daß man an die Täuschung des Volkes nicht mehr zu glauben vermag. Noch weniger befriedigte seine Leistung in den Scenen, die er als König zu spielen hat. Hier verstand er weder das Königliche mit dem Schurkischen, noch das Kluge mit dem Harten zu vereinigen und schwankte sichtlich zwischen zwei verschiedenen Auffassungen hin und her. Ganz und gar aber verließ ihn die früher bewiesene Kunst in denjenigen Auftritten, in denen er sich zu wirklich tragischem Pathos und markerschütternder Leidenschaft erheben muß. Hier übernahm und überschrie er sich in der Manier der ordinären Heldenspieler sogleich dergestalt, daß er sich sehr bald erschöpft hatte und uns die innere Hohlheit und Haltlosigkeit des dargestellten Charakters dergestalt zur Anschauung brachte, daß dabei von der Kraft und Größe, die ihm der Dichter bis zum letzten Athemzuge läßt, kaum noch eine Spur zu entdecken war. Hoffentlich ist Hrn. Possart das Unzulängliche der zweiten Hälfte seines Spiels selbst zum Bewußtsein gekommen, und da er ein noch sehr junger und sehr strebsamer Künstler sein soll, wird er es sich sicherlich eifrig angelegen sein lassen, sich auch das Heroische und Tragische im Spiel anzueignen. Unter den übrigen Darstellern gebührt nur Hrn. Dahn als Clarence eine besondere Anerkennung; am meisten haben wir uns mit der Durchführung der Damenrollen zu befreunden vermocht. Am bedeutendsten war jedenfalls Fr. Straßmann als Margarethe; jedoch hatte auch ihre Leidenschaft diesmal mehr als sonst eine deklamatorische Färbung. In scenischer Beziehung müssen wir die Bühneneinrichtung in der Frömmler-Scene rügen; sie war nicht nur der Vorschrift des Dichters entgegen, sondern auch darin verfehlt, daß sie uns in unschöner Weise zu nahe rückte. Man sollte zu derjenigen Inscenirung zurückkehren, wie sie unter Dingelstedt beim Gastspiel von Dawison stattgefunden.

Ein glücklicher Griff war auch die Wiederaufnahme des „Michel Perrin", theils wegen der gemüthlich-komischen Titelrolle, die recht gut von Hrn. Herz gespielt wurde, theils wegen der Partie des Polizeiministers Fouché, die einen charakteristischen Darsteller an Hrn. Possart fand.

Wiener Theaterbericht.

Carltheater.

Compagnie française: „La pluie et le beau tems", „Elle est folle", „Le camp des bourgeoises".

Unsere französischen Gäste hatten zur Eröffnung ihres Gastspiels am 5. d. M. eine durchaus unglückliche, taktlose Auswahl der Stücke getroffen. Das erste Stück war schon in zwei deutschen Bearbeitungen, im Carltheater und im Burgtheater, hier gesehen worden, und war an letzterer Bühne, trotz sorgfältigster Darstellung, entschieden durchgefallen. Das zweite figurirt in Deutschland seit nahezu dreißig Jahren als Paradegaul aller reisenden Schauspielvirtuosen und als Lückenbüßer aller Hof-, Stadt- und Provinz-Repertoire, und wurde hier im Original nebstbei wiederholt gesehen. Das dritte endlich enthält so viel mehr unanständige als komische Züge, daß es auf die Nachsicht selbst der in solchen Dingen am wenigsten prüden Zuschauer kaum mehr Anspruch machen darf. Die Auswahl der Eröffnungsstücke war somit nur ein Mißgriff in drei Abthei-

lungen und vier Akten. Hat denn im Carltheater Niemand so viel Einsicht und Einfluß gehabt, wie dazu gehörte, um die Fremden auf derlei handgreifliche Taktlosigkeiten aufmerksam zu machen?!

Mit unserem Urtheil über die Darsteller wollen wir uns nach einer Vorstellung nicht mit jener Entschiedenheit äußern, die dem empfangenen Eindruck völlig entspräche. Es genüge für diesmal anzudeuten, daß wir in Hrn. Laferière einen mit allen Wirkungsbehelfen seiner Kunst ausgestatteten, auch wie uns dünkt nicht ohne Empfindung spielenden Schauspieler kennen lernten, daß er aber unter seinen Genossen so ziemlich allein stand und nicht eines der übrigen Mitglieder eine besondere Berücksichtigung im günstigen Sinne herausforderte. Ja, das Merkwürdigste war noch überdies — in dem doch so durchgespielten „Elle est folle“ — die mannigfachen Gedächtnißfehler, namentlich des Doktor Pollack, und die Mattheit des Zusammenspiels.

Das ziemlich zahlreich versammelte Publikum schien sich mit Anstand zu langweilen und beobachtete in seinen Antheilsäußerungen eine vorsichtige Zurückhaltung, indem es nur Hrn. Laferière, und auch diesem nur, wo es das theatralische Ceremoniel ausdrücklich erfordert, Beifall spendete.

Josefstadt.

Am 3. Dezember zum ersten Mal: „Die Abbrandlerin“. Lebensbild mit Gesang in drei Abtheilungen von O. F. Berg. Musik von Storch.

G. — Indem Hr. Berg mit diesem neuesten Erzeugnisse zur alten Heimat zurückgekehrt ist, hat er zugleich sich selbst den Rücken gewandt und ein Stück geliefert, worin er allen jenen Zügen seiner theatralischen Muse, die ihm sonst die heftigsten Vorwürfe der Kritik zuzogen, fast mit Ostentation aus dem Wege gegangen ist. Wir hören darin keine einzige der sonst zu Dutzenden aufgetischten Zweideutigkeiten, und mehrere der darin vorgeführten Hauptfiguren sind frisch und gelungen nach dem Leben gezeichnete Kopien, wie das alte Pfründnerpaar, die aufgeblasene Emporkömmlingin, der pensionirte Misanthrop. Ob aber dadurch der Hr. Autor der Kritik Recht geben, oder sich als bisher im Rechte gewesen darstellen wollte, das möchten wir vor der Hand unentschieden lassen. Fast jedoch scheint es, als sei das Letztere anzunehmen und als habe Hr. Berg durch dieses maiden-speech auf dem Gebiete des Anstandes ein argumentum ad hominem dafür liefern wollen, daß er zwar, wenn es darauf ankommt, sich auch auf Solidität und Anstand verstehe, daß ihm aber das Publikum nur blutwenig Dank dafür wisse, und daß schließlich doch nichts Anderes übrig bleibe, als zu den zwar anrüchigen, aber dafür ihres Erfolges um so sichereren Derbheiten zurückzukehren. Wenigstens schien uns der im Vergleich zu früheren Werken geringere Vorrath an zündendem Witz nicht ohne Berechnung. Indeß gehen wir vielleicht in unserem Mißtrauen zu weit, und was uns Berechnung scheint, ist vielleicht nichts als die nothwendige Folge der Schwierigkeit, nach langjähriger Gewohnheit plötzlich eine entgegengesetzte Richtung einzuschlagen. Wir haben jedoch neuerdings die Ueberzeugung mit nach Hause genommen, daß, wenn Hr. Berg ernstlich wollte und sich, was dazu freilich nothwendig wäre, in seiner Produktivität etwas beschränkte, er Zugstücke schreiben könnte, auch ohne daß er durch das penetrante Eßbouquet der Libertinage auf überreizte Nerven spekulirte. Der schwächste Theil ist der Mechanismus der Handlung, wobei von den alten Gewohnheiten am wenigsten abgegangen wurde. Um sich an einigen Motoren derselben nicht zu stoßen, muß man seinen ganzen Vorrath von Naivetät zu Hilfe nehmen. Dafür ist in dem alten Menschenhasser eine köstliche Figur geschaffen, die eben so wirksam ist als z. B. der wüthende Gesangsvereinler in der „leichten Person“, und vor ihm den Vorzug größerer Wahrheit hat, die noch gesteigert würde, wenn er nicht in den ersten Akten als Karikatur der Gutmüthigkeit aufträte. Von der Waschtrogscene an folgt man ihm mit vollem Behagen.

Um die Darstellung machten sich in erster Reihe die HH. Jungwirth und Keppler verdient; jener indem er seinen alten Pfründner sowohl in der Maske, als durch warme Betonung der kindlichen und kindischen Gutmüthigkeit, wodurch das Greisenalter der ersten Lebensjahren so ähnlich wird, wirksamst veranschaulichte; dieser, indem er die Schrullen seines menschenhasserischen Pensionisten, besonders von der Waschscene an, in drastischer Weise verwerthete. Ihnen schloßen sich Hr. Weiß und Fr. Boy am würdigsten an. Frl. Sternau hätte, unbeschadet ihres leichten Sinnes und festen Vertrauens auf den Himmel und ihre Hände, doch zwischen ihrem brennenden Hause und dem Sterbenden eine etwas weniger heitere Miene zeigen können. Die Uebrigen wirkten anständig mit.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Drittes Konzert des ersten Cyklus am 4. Dezember.

⁒. — Die „Suite" kommt in die Mode unter den deutschen Kapellmeister-Komponisten. Kaum hat uns Lachner verlassen mit dem erfreulichen Bewußtsein eines in Suitenform errungenen Erfolges, so kommt einer seiner Schüler und Freunde, Heinrich Esser, seinerseits mit einer neukomponirten Suite an die Reihe, freundlich bewillkommt von einem Publikum, welches sonst wenig Ursache hat sich mit dem Hrn. Hoftheater-Kapellmeister zu beschäftigen, so oft es ihn auch am Dirigirpulte fungiren sieht.

Man hat viel von der Berechtigung jener Wiederaufnahme der Suitenform gesprochen, und nicht mit Unrecht. Nur möchten wir das Faktum keine Erweiterung, keinen Fortschritt nennen *). Der Komponist einer modernen Suite geht offenbar von der Ansicht aus: weil ich keine Symphonie schreiben kann, darum schreibe ich eine Suite. Aus praktischen Gründen mag er Recht haben. Die Symphonie, resp. die Sonate, ist für unsere Zeit noch immer die maßgebende Form für Orchester- und Kammermusik, maßgebend, weil die großen Instrumental-Komponisten, Mozart, Haydn, Beethoven dieser Form die höchste Ausbildung gegeben, sie mit dem ganzen Reichthum ihrer musikalischen Gedanken ausgefüllt, sie zum reinsten Ausdruck moderner Instrumentalmusik erhoben haben. Freilich scheinen sie sie eben darum auch erschöpft zu haben, und nur auserlesenen Geistern, wie Mendelssohn, und zum Theil auch Schumann und Gade ist es gegönnt gewesen, ihnen auf diesem Gebiete von ferne nachzufolgen. Die fast unüberwindliche Schwierigkeit eines solchen Unternehmens einsehend, wendet sich nun der moderne Orchester-Komponist einer Form zu, die, weil sie älter ist als die symphonische im Sinne jener großen Trias, ihm die Gefahr der Vergleichung weiter rückt und, weil sie in vielen ihrer älteren Muster mehr auf figurirte Durchführungsarbeit, denn auf die Durchführung großer Ideen basirt ist, seinen Fähigkeiten und Gewohnheiten weit besser entspricht. Das ist nun, wie gesagt, ein sehr triftiger Grund, und wir denken nicht daran, etwas dagegen einzuwenden; nur einen Fortschritt möchten wir es nicht nennen, denn erstens ist es formell ein Zurückgreifen zu noch älteren Formen, also etwas von einem Rückschritt, zweitens geschieht es zumeist aus Gründen der praktischen Bequemlichkeit, es wäre also mehr ein Schritt zum Leichteren, als zum Besseren, und drittens gelangen die betreffenden Komponisten damit schwerlich zu einer reinen, in sich einigen Form, denn ihre Suiten bringen neben jenen Sätzen, die sich völlig in Form und Inhalt an die alte Suite anschließen und die alte Form nur mit moderner Instrumentirung aufputzen, regelmäßig auch solche Sätze, welche z. B. moderne Tanzweisen oder Marschmotive nur annähernd analog der alten Behandlungsweise benützen wollen, und endlich auch solche, welche vollständig als Andante oder Scherzo (resp. Menuett) einer modernen Symphonie gelten könnten, — ein Verfahren, welches dem Gang der Dinge nach sehr begreiflich sein mag, doch aber vorläufig jedenfalls noch viel zu sehr auf einen Zwitterzustand hinausläuft, um ein Fortschritt genannt werden zu können. Nennen wir es eine Konzession an die Nothwendigkeit einer unfruchtbaren Zeit, — und nehmen wir übrigens dankbar an, was diese uns auch in solcher Weise zu bieten vermag.

Hrn. Esser's Suite ist ein sehr respektables Werk, gewiß das Beste, was wir von ihm, und zu dem Bessern zählend, was wir überhaupt in den letzten Jahren an neuen Werken gehört haben. Sie ist in fünf Sätze abgetheilt, deren ersten — Introduzione — wir als den zugleich frischesten und stylvollsten bezeichnen möchten. Der Komponist bewährt darin nicht allein seine technische Gewandtheit in der Gruppirung und Benützung der Instrumente und ihrer Klangeffekte, sowie seine Kunst der Durchführung im Sinne der altklassischen Muster, sondern auch eine hübsche Erfindung und einen gewissen Schwung in der Ausführung. Zunächst möchten wir dann auf den letzten Satz — Finale — hinweisen, in welchem die wuchtige Einleitung von dem leichtbeschwingten weiteren Verlauf sich wirksam abhebt und dann mit glücklicher Wendung und pompöser Wirkung am Schluße wiederkehrt. Die dazwischen liegenden Sätze schienen uns minder bemerkenswerth, wenngleich nicht arm an hübschen Einzelnheiten und im Ganzen nicht ohne Wirkung; sie lehnen sich vielfach an Mendelssohn an und könnten in irgend einer Symphonie „di mezzo carattere" ihren Platz ausfüllen.

Die neue Suite wurde trefflich exequirt. Der Komponist leitete die Aufführung selbst — mit all' der Genauigkeit, die ihn als Orchesterdirigent auszeichnet —

*) Vergl. die bezüglichen Bemerkungen eines anderen Referenten bei der Besprechung von Lachner's Suite in der vorigen Nr., S. 776
A. d. R.

und wurde vom Publikum auf das wärmste mit Beifall belohnt.

Auf die Suite folgte Beethoven's Violinkonzert. Hr. Laub spielte dasselbe durchweg mit großer Bravour, einzelne Stellen mit besonders schönem Ausdruck. Eine gleichmäßig unverrückbare Reinheit können wir seinem Spiele allerdings nicht zusprechen; — erfreulich war uns indessen die größere Ruhe und würdige Einfachheit des Vortrags im Vergleich zu seinen Leistungen der früheren Jahre. Der beliebte Künstler wurde übrigens mit dem lebhaftesten Beifall bedacht.

Den Beschluß machte Mozart's C-dur-Symphonie mit der Fuge, unter Hrn. Dessoff's Leitung, in makelloser Ausführung.

Einzel-Konzerte.

Die Pianistinnen Malwina und Karolina Tietz.

H—l. Die beiden Schwestern, die bereits im vorigen Jahre sich mit entschiedenem Beifalle hören ließen, gaben den Freunden des Klavierspiels Gelegenheit, ihre weitere Entwicklung kennen zu lernen.

Sie spielten zusammen eine Phantasie zu vier Händen (op. 103) von Schubert und ein Duo Concertant für zwei Klaviere (op. 85) von Mendelssohn und Moscheles mit Präzision, — ein Herz und ein Sinn. Nebstbei trug Karoline eine Tarantelle (op. 65) von Thalberg und Malvine den Klavierpart in dem Mendelssohn'schen Trio (op. 49) unter Mitwirkung der HH. Hofmann und Röver vor.

Der Eindruck des Spiels beider Schwestern war ein durchaus angenehmer, unverkümmerter; denn neben allen wesentlichen Vorzügen eines gut geschulten Spiels: Reinheit, Deutlichkeit, gefälliger Anschlag, runde Geläufigkeit, hübsches Mezza-voce, beobachteten beide ein wohlthuendes, von gut geleitetem Geschmacke zeugendes Maß in der Schattirung; es ist eine jugendliche Frische und naive Enthaltsamkeit in ihrem Vortrage, die sie vor jener Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks bewahrt, die einem echten Kunstwerke oft mehr schadet als eine zu geringe Vertiefung, ja oft mehr als selbst eine die feineren Züge übersehende Schlichtheit. Hätte man auch dem Vortrage des Mendelssohn'schen Trio durch Malwina Tietz an mancher Stelle mehr persönliche Hingebung wünschen können, so war derselbe im Ganzen doch so klar und lebendig, daß man der schönen Intentionen der Tondichtung vollkommen inne wurde. Im Finale entwickelte die Spielerin eine bei Pianistinnen seltene schwungreiche Kraft. Auch der Vortrag der Tarantelle durch Karolina Tietz war fließend und energisch.

Die klangvollen Klaviere stammten aus der Fabrik Bösendorfer. Der Beifall des zahlreich versammelten Publikums war sehr lebhaft.

Ein Frl. Boy sang zwei Lieder (von Mendelssohn und Schubert. Da diese Zwischennummern in der Regel wahre Opfer der Gefälligkeit sind, wollen wir über diesen Gesang kein kritisches Wort verlieren.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Königl. Schauspiel und Oper. Vorstadt-Novitäten. Gelegenheitsfeier.) Was läßt sich Tröstliches von dem k. Schauspiel mittheilen? Novitäten und Neueinstudirungen stocken. Das Tagesrepertoir kreuzt beständig auf hoher Fluth, die rothen Zettel werfen nicht selten ihren unheimlichen Schein auf Stücke, für die man sein Billet gelöst und die man nicht zu sehen bekömmt. Die HH. Landvogt und Berndal, fleißig arbeitende, aber leidlich mittelmäßige Mimen, fordern jetzt meist in ihren Darstellungen unser nachsichtsvolles Mitleid heraus, wenn man ihre Kunstkräfte an dem ihnen grausam aufgebürdeten Erbe der Hendrichs'schen Rollen-Hinterlassenschaft vergeblich aufreiben sieht. — Ob Fr. Jachmann, wie man vernimmt, das Schauspiel verlassen und sich wieder der Oper zuwenden wird, das können wir nicht verbürgen. In der Oper zeigte sich einmal Hr. Ellinger als Prophet und dampfte dann eiligst nach Rotterdam. — In der Wilhelmstadt fand die Compagnie parisienne, die ihre Vorstellungen noch bis zum Schluß November ausgedehnt, Beifall und Besuch vom Hof und Publikum. Hr. Marr gastirte einige Male in seinem bekannten Menzinger, Ranzau („Minister und Seidenhändler"), und gewann freundliche Aufnahme. — Bei Wallner erschienen zum ersten Male Sardou's neuestes Stück: „Les Pommes du voisin", unter dem Titel: „Nachbar's Aepfel", und von Kalisch ein harmloses Genrebild: „Komplet". In Sardou's Arbeit fliegen an uns eine Reihe recht belustigender Scenen und Situationen vorüber; aber ist die wilde Jagd, die so lange sie anhält, amüsirt, vorbei, so ist man auch ernüchtert und fragt sehr gelassen: wozu das? Hr. Neusche gab den mattgejagten Notar mit ergötzlichen Farben. Daß es Fr. Wallner jedoch bei ihrer Formenfülle noch unternahm, den Abend hindurch in Männerkleidern zu agiren und in ihnen eine lebensgefährliche Wettkletterei über die Häuser durchführte, mag jedenfalls mehr ihr, als den Zuschauern, zu einem pikanten und anziehenden Vergnügen verholfen haben. Das Zusammenspiel vortrefflich. „Komplet" hielt Hr. Helmerding als Füselier Krause, dessen Herz an seine Dörthe verloren gegangen und, da dieselbe das Gelübde gethan, nur einen Invaliden zu heirathen, ihren todtgeglaubten Krause in seinem „herzlosen" Zustand nicht mehr

für „komplet" ansieht und endlich zum Manne nimmt. Hrn. Helmerding's Organ geht mehr und mehr auf die Neige. — Bei Kroll veranstaltete der „Preußische Volksverein" eine „Friedensfeier", zu der außer den eingeladenen Militärs, Preußen und Oesterreichern, auch der Feldmarschall-Lieutenant Freiherr v. Gablenz, nebst dem Prinzen Albrecht (Sohn) und „Papa Wrangel" erschienen waren. Man gab einen Prolog, Kotzebue's „Geraden Weg" (unter Mitwirkung einiger Hofschauspieler), Tanz und das Genrebild „Auf Alsen". Das Publikum betheiligte sich nicht allzustark.

P. **Dresden.** (Konzerte: Frl. Krebs, Carlotta Patti, Tausig, Liedertafel, Orchester und Kammermusik, Singakademie. — Jubiläum.) Die 13jährige Pianistin Mary Krebs eröffnete den Reigen der Konzertsaison und erntete nebst reichem Beifall auch klingenden Nutzen. Seit vorigem Jahre ist das Kind auch wirklich bedeutend vorgeschritten. Bei alledem ist dem Mädchen bis jetzt noch das Reinkindliche, Anspruchslose Naive erhalten geblieben, was um so mehr zu wundern ist, als sie von allen Seiten stets gefeiert und gepriesen wird. Ein greller Gegensatz gegen diesen Standpunkt bot sich in den merkantilisch-spekulativen drei Konzerten der Carlotta Patti und ihres Associé Ullmann, die gleich Sehenswürdigkeiten 2c., von Stadt zu Stadt herumziehend, alle mögliche Reklame loslassen, um ihr Unternehmen so lukrativ wie möglich zu machen. Carlotta Patti macht durch ihre Gesangleistungen auf den Hörer denselben Eindruck, wie man ihn nach einer belebten, pikanten Salon-Unterhaltung mit fortnimmt; man ist äußerlich angenehm unterhalten, aber das Herz geht leer aus. Für den Musiker hat die Künstlerin großes Interesse durch die außerordentlich hohe Tonlage der Stimme, durch ein scharf artikulirtes, virtuos ausgebildetes Staccato, durch leichte Ansprache des Tones, eine tadellos reine Intonation, nebst einem graziösen, spirituell belebten, feinen, ausgeprägten Vortrag. In diesen Beziehungen ist Carlotta Patti eine Spezialität von seltener Art, die aber in Bezug auf vollendet klare Koloratur und Gefühlswärme manches zu wünschen übrig läßt. Der Andrang des Publikums war beim ersten und dritten Konzerte sehr bedeutend und damit das Geschäft für hier gut abgeschlossen. — Karl Tausig bewährte seine rapide Technik in seiner Soirée besonders durch Kompositionen von Lißt, während ihm eine Barcarole von Rubinstein durch ein mannigfaltiges, besonders feines und zartes Tonkolorit sehr gut gelang. „L'Absence et le Retour" von Beethoven zeigte, daß das Talent des Hrn. Tausig auch nach der besseren Seite zum Durchbruch gekommen ist, indem auch die klassischen Meister von ihm mit einer tieferen Auffassung als früher reproduzirt werden. — Die hiesige Liedertafel feierte durch zwei Konzerte und andere Festlichkeiten ihr 25jähriges Jubiläum, und zwar am ersten Tage in der Kirche durch Kompositionen ihrer verschiedenen Liedermeister, Psalm von Reißiger (Mitbegründer der Liedertafel 1839) desgleichen von J. Otto (1840—1843) R. Schumann „Verzweifle nicht" (1849—1850), R. Pfretzschner „Salve Regina" (1859—1860), „Vater unser" von F. Reichel (1860—1864). Am zweiten Tage kamen im Saale des Linke'schen Bades nur weltliche Kompositionen von F. Adam (1842), Richard Wagner (1843—1845), F. Hiller (1846—1847), Krebs (1852—1856) und ein Festspiel von Dr. Bosigk und Julius Otto zur Aufführung. — Von hohem künstlerischen Genuß waren die beiden Abonnementkonzerte der k. Kapelle, wo außer der „Anakreon"-Ouvertüre, der „Eroica"-Symphonie, der Konzert-Ouvertüre von J. Rietz und der Ouvertüre zu „Manfred" von Schumann, sowie der D-dur-Symphonie Nr. 5 von J. Haydn als Neuigkeit die zweite Suite von F. Lachner und eine Serenade (D-dur Nr. 12 im Verzeichniß von Köchel) von Mozart in ganz vorzüglicher Ausführung unter Rietz's Leitung gegeben wurden. Die Lachner'sche Suite bekundet einen Fortschritt in der Komposition gegen die erste und ist in derselben besonders das Intermezzo von reizender Wirkung. Mit diesen Instrumentalstücken macht sich Lachner einen größeren Namen als mit allen seinen früheren Werken, da in diesen kleineren Formen die Erfindungsgabe des Komponisten sich als ausreichend erweist. — Die erste Quartett-Akademie des Konzertmeisters Lauterbach und der Kammermusiker Hüllweck, Göring und Grützmacher brachte Quartett von J. Haydn, Quartett (A-moll) von F. Schubert und das sogenannte Harfen-Quartett (Es-dur) von Beethoven. Das Zusammenspiel war so vortrefflich fein und gleichmäßig in allen vier Stimmen, daß nur in den alten verstorbenen Gebrüdern Müller eine Parallele gegeben sein kann, indem keiner der vier Künstler nur in irgend einer Art sich hervorzudrängen suchte, sondern in diskretester Weise einer dem andern sich künstlerisch unterordnete, und damit einen Genuß der klassischen Tonwerke gewährten, dessen Reinheit durch nichts getrübt ward. — Die Dreißig'sche Singakademie führte vor eingeladenen Zuhörern das Requiem von Friedrich Kiel auf und erwarb sich dadurch den Dank der hiesigen Kunstfreunde, ein so bedeutendes Werk der Neuzeit zum ersten Male in Dresden bekannt gemacht zu haben, da diese Komposition ein Bekanntwerden in weiteren Kreisen unzweifelhaft verdient. — Der k. Kammervirtuos und Solocellist F. A. Kummer feierte im November sein 50jähriges Dienstjubiläum und wurde in Folge dessen vom König zum Ritter des Albrechtsordens ernannt. Es ist dies das erste Mal, daß eine solche Auszeichnung einem Mitgliede der k. Kapelle zu Theil wird.

O. P. **Leipzig.** (Der Pianist G. Satter aus Wien). In den hiesigen besten Musikzirkeln erregt gegenwärtig die Erscheinung des Pianisten Gustav Satter aus Wien eine solche Sensation, wie es seit langer Zeit nicht der Fall gewesen ist. Genannter Künstler studirte früher in Wien Medizin, widmete sich aber später nach abgelegtem Rigorosum ganz der Musik und bereiste als Klaviervirtuose längere Zeit hindurch Amerika, wo er in New York von der Akademie der Wissenschaften zum Doctor philosophiae promovirt wurde. Nach Europa zurückgekehrt, gab er in Paris besuchte und mit Beifall aufgenommene Konzerte. Dadurch ermuthigt, konzertirte er auch in Wien, erzielte aber daselbst, wie die „Recensionen" in Nr. 3 im J. 1863 in Uebereinstimmung mit Nr. 4 desselben Jahres der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" in Leipzig berichten, keinen durchgreifenden Erfolg; denn obgleich seine Technik anerkannt wurde, fand man doch sein Spiel zu wenig musikalisch, noch zu sehr beeinträchtigt von amerikanischen Virtuosenkünsteleien, was Hrn. Satter bewog, in Deutschland und

zwar in Wien zwei Jahre hindurch fern von der Oeffentlichkeit eingehende musikalische Studien zu machen. Eigene Beobachtung und Selbststudium in theoretischen Werken von Albrechtsberger, Cherubini, Sechter, sowie in den Partituren der deutschen Meister waren seine Lehrer. Daß in diesem Zeitraume sein eminentes Talent zu vollster Entfaltung gelangt ist, hat Hr. Satter am 2. November in Gegenwart der besten Musiker unserer Stadt, z. B. Hauptmann, Moscheles, David, Reinecke u. s. w, sowie vor Zöglingen des Konservatoriums und eingeladenen Gästen in durchgreifendster Weise dargethan. Einen solchen Erfolg, wie ihn der Wiener Künstler im Saale des hiesigen Konservatoriums erzielte, hat nach dem Urtheile älterer zuverlässiger Männer seit Moscheles und Lißt noch kein Klaviervirtuose unserer Stadt davongetragen. Und in Wahrheit zeigte derselbe durch den Vortrag Mendelssohn'scher, Schumann'scher und Chopin'scher Kompositionen, daß er seine großartige Technik nur als Mittel zum Zweck, nur zum vollendetsten Ausdruck des wahrhaft Schönen in der Kunst benützt. Ferner wurden Hrn. Satter von Hrn. Prof. Moscheles zwei Themen gestellt, welche der erstere improvisirend in prächtiger Durchführung und formfertiger Abrundung sogar mit kontrapunktischer Detailverwerthung zu Gehör brachte. Indem wir ferner die zur Etude umgewandelte „Tannhäuser"-Ouvertüre erwähnen, in welcher allerdings nur das technische Element anzuerkennen ist, geben wir noch dem Urtheile unserer musikalischen Autoritäten öffentlichen Ausdruck, „daß nämlich Hr. Gustav Satter unter den jetzt lebenden Virtuosen nach technischer und geistiger Seite hin als der erste zu bezeichnen ist". Obgleich die Programme zu den Gewandhauskonzerten in Bezug auf Solospiel bereits festgestellt sind, so wird dennoch, wie wir vernehmen, bei diesem Künstler eine Ausnahme festgestellt, so daß wir im zwölften Konzert das G-dur-Konzert von Beethoven von ihm zu hören hoffen. Außerdem soll das größere Publikum durch eigens arrangirte Konzerte mit dieser seltenen Erscheinung bekannt gemacht werden.

F. **Prag.** (Schauspiel-Novitäten und deren Darstellung. Opern-Reprisen.) Der Monat November brachte in einer Umgebung von Reprisen, welche für die Wintersaison noch immer in zu geringer Abwechslung vorgeführt werden, zwei größere Schauspiel-Novitäten, nämlich das fünfaktige Pariser Lebensbild „Montjoye" von Feuillet und das noch nirgends weiter gegebene Original-Lustspiel „Männer von heute" in vier Aufzügen von Julius Rosen (Duffek). „Montjoye" erschien am 9. November und wurde seitdem bisher noch dreimal bei stets gut besuchtem Hause gegeben. Der hiesige Erfolg des Stückes war ein sehr guter, ohne sich jedoch besonders lebhaft zu äußern; einige zweckmäßige Kürzungen bei den späteren Aufführungen erhöhten die Wirkung, so daß es sich wenigstens für einige Zeit auf dem Repertoir behaupten wird. Der fünfte Akt wird freilich immer dem Stücke den größten Schaden bringen. „Montjoye" wurde hier mit der eingehendsten Sorgfalt einstudirt und mit neuen Dekorationen von den HH. Brioschi jun. und Kautsky, von denen sich namentlich das Boudoir durch geschmackvolle Eleganz auszeichnet, ausgestattet. Die beste Leistung bot Hr. Kühns (Horace Brandin), der mit seiner in mannigfachen Situationen sich entwickelnden Rolle ein gelungenes Gesammtbild schuf; gleich sorgfältig und wirksam gab er zu Anfange das dürftige, bescheidene Wesen, dann die gutmüthige Geschäftigkeit für Montjoyes Kandidatur, später den aufflammenden Heroismus, schließlich die warme, vermittelnde Theilnahme, welche letztere überhaupt den einzigen Lichtblick des fünften Aktes bildet. Hr. Kühns hat mit dem Brandin eine ganz außerhalb seiner Sphäre befindliche Aufgabe trefflich gelöst. Hr. Hallenstein verwandte auf die Titelrolle alle ihm zu Gebote stehenden Mittel, ja er trat in gewissem Sinn aus sich heraus, indem er eine ihm widerstrebende Starrheit und Kälte annahm, und doch vermochte er der keineswegs undankbaren Rolle nicht die gehörige Wirkung abzugewinnen. Es fehlte ihm die charakteristische Färbung, ohne welche die Gestalt das Publikum kalt lassen muß. Montjoye, innerhalb seines Systems ein Held, ist im Verhältnisse zur Menschheit ein Bösewicht; er hat eine schlimme Vergangenheit, das scheinbar Gute, das er übt, thut er nur für sich, er empfindet niemals Reue über seine Fehler, er läßt, freilich nicht ohne Bewegung, seine Familie ziehen, und solche Herzlosigkeit, die schon stark an Bosheit gränzt, verlangt einen angemessenen Ausdruck, und dieser war es, der Hrn. Hallenstein fehlte. Das Benehmen des Mannes von Welt wußte er allerdings gut zu behaupten. Die Cäcilie des Frl. Keßler war im naiven Theile ganz hübsch dargestellt, die Scene mit Sorel gut pointirt, aber dem ernsten Theile fehlte der nöthige Aufschwung. Fr. Frey (Henriette), Hr. Sauer (Sorel) waren ganz am Platze. Frl. Porth bewies als Marquise von Renem, daß Anstandsdamen nicht in ihr Fach gehören; wie leicht und pikant gab früher Fr. Burggraf solche Rollen. — Das Lustspiel „Männer von heute" wurde am 30. November mit mäßigem Erfolge gegeben. Außer Hrn. Kühns waren unsere besten Lustspiel-Kräfte darin beschäftigt, und doch ermattete das Interesse, das in den ersten zwei Akten ziemlich lebhaft sich äußerte, von da an entschieden. Das Stück tritt gegen die „Kompromittirten" zurück, namentlich was die Grundidee betrifft. Eine junge Witwe wettet mit einem Herrn, daß drei von dessen Freunden, „Männer von heute", welche bisher der Ehe wiederstrebt hatten, in dem Zeitraum eines Tages sich entschließen werden, drei von ihren Freundinnen zu heirathen; in diesem Falle verpflichtet sich der wettende Herr, die Witwe zu heiraten. Das Resultat ist der Sieg der Dame, die „Männer von heute" werden bewogen, ihren Grundsätzen zu entsagen. Die Exposition und die Herbeiführung der Verbindung des ersten Paares ist geschickt gearbeitet, das Weitere aber ist nur lose an einander gereiht. Ueberhaupt sollte der keineswegs unbegabte Dichter bei der Bearbeitung seiner Lustspiele einen andern Weg verfolgen. Witz ist bisher sein Losungswort gewesen, allein dieser, sei er noch so geistreich, stumpft sich ab; was in den ersten Akten gezündet hat, verpufft in den späteren. Ganz anders, wenn er sein Talent zu größerer Genauigkeit in dem Baue der Handlung, Situationen und in den Charakteren verwenden würde. Der Dichter bewies sonst hübsche Vorzüge, besonders einen Reichthum an witzigen Pointen, Frische der Behandlung und glückliche Ideen. Nur bezüglich der Sprache müssen wir bemerken, daß dieselbe nicht selten den Lustspielton verläßt und einen derben Anstrich erhält. Immerhin zweifeln wir nicht, daß Rosen bei sorgfältigerer Pflege seines Talents sich den besserern Dichtern größerer Lustspiele, an denen wir ohnedies keinen Ueber-

fluß haben, anreihen wird. Dankbare Rollen hat das neue Lustspiel eigentlich keine; gleichwohl waren sämmtliche Darsteller in ihren Leistungen durchaus wacker, namentlich die Damen Frey, Porth, Keßler und Rottmayer, die HH. Hallenstein, Hassel, Sauer, Frey und Czaschke. — Die Schillerfeier brachte „Kabale und Liebe“ in einer meist tüchtigen Darstellung. Dagegen wurde „Käthchen von Heilbronn“ in Holbein's Verballhornung nicht ganz der Dichtung angemessen gegeben. — In der Oper scheint sich „Lara“ zu behaupten. Neueinstudirt wurden „Jessonda“ und „Linda“. Spohr's „Jessonda“ war seit dem Jahre 1858, wo der Komponist noch selbst die Oper dirigirte, nicht gegeben worden; die jetzige Aufführung bot vieles Gute, besonders von Seiten der Damen Kainz-Prause (Jessonda) und Beitl (Amazili) und des Hrn. Robinson (Tristan). Letzterer zeichnete sich auch als Anton in „Linda“ aus, während ein debütirender Anfänger, Hr. Reinhold aus Stuttgart, als Graf Arthur keinen Erfolg hatte. — Das erste Konzert des Cäcilien-Vereins brachte am 30. November Schumann's Messe in C-moll (zum ersten Male) und Mozart's Symphonie in C-dur mit der Fuge.

Kleine Chronik.

In Berlin wurde das alte Wallner Theater am 30. November mit einem komischen Epilog: „Die Letzte Stunde der grünen Neune“, wahrscheinlich von Kalisch, geschlossen. Am 3. Dezember wurde das neue, dessen Eleganz und Komfort Berliner Blätter herausstreichen, mit den Lustspielen „Dir wie mir“, „Der Enkel“ und dem Schwanke „Das Schwert des Damokles“ eröffnet. Neu engagirt sind die HH. Vaillant und Weiß, früher in Breslau. — Shakespeare's „König Johann“ ist endlich nach langem Warten im auf der Berliner Hofbühne vorgeführt worden mit Hrn. Dessoir in der Titelrolle, Fr. Jachmann als Konstanze, Fr. Werner als Eleonore, Frl. Erhartt als Arthur, Frl. Bergmann als Blanca, und den HH. Landvogt (Philipp Faulconbridge), Kaiser (Pandulpho), Döring (Hubert), Karlowa (Dauphin).

In Koburg ist zwischen der Theater-Indendanz und der Kritik eine Fehde ausgebrochen. Bis vor Kurzem war nämlich — wir berichten nach der „Hamburger Theater-Chronik“ — von Kritik in Koburg überhaupt keine Spur gewesen, wie dies in den meisten kleinen Residenzstädten der Fall ist. In jüngster Zeit jedoch unterfing sich die „Koburger Zeitung“, einige Theaterbesprechungen zu liefern, und sofort ersuchte die Intendanz die Redaktion, von dieser frevelhaften Neuerung abzulassen, — was denn auch richtig geschah. Nun aber ergriff die „Hildburghäuser Dorf-Zeitung“ das Wort gegen die Intendanz, während in Koburg düsteres Schweigen herrscht. — Wir begreifen übrigens die Angst der Koburger Intendanz, denn, wenn man der Kritik das Wort gönnte, wie möchte es den herzoglich-regierenden Opern ergehen?!

Eine Küstner Feier fand in Leipzig am 26. November statt, am Geburtstage des Verewigten. Den Haupttheil derselben bildete ein Nachspiel von Theodor Apel, worin Goethe, Schiller, Theodor Körner, Shakespeare, Calderon, Weber, Mozart, Chronegk, Melpomene, Thalia auftraten. Vorher ging Calderon's „Leben ein Traum“, mit welchem Küstner am 11. Mai 1828 die Leitung der Leipziger Bühne niederlegte.

Im Hamburger Stadttheater gastirt gegenwärtig Frl. Tietjens und tritt als Norma, Lukrezia Borgia, Fidelio, Leonore (im „Troubadur“), Donna Anna, Lucia auf. Die „Allgemeine Theater-Chronik“ erklärt sich „in Verlegenheit“, was sie „bei dieser Künstlerin mehr in den Vordergrund stellen solle, die Darstellerin oder die Sängerin“.

Das siebente Gewandhauskonzert in Leipzig am 24. November brachte: „Toccata“ von J. S. Bach, instrumentirt von Esser, Kavatine aus „Rosalinde“ von Händel, Konzert für das Violoncell von K. Reinecke (neu), Symphonie Nr. 2 D-dur, in drei Sätzen von N. Burgmüller, Arie mit obligatem Bassethorn aus Mozart's „Titus“, Nocturne und Burleske von Grützmacher, „Freischütz“-Ouvertüre von Weber.

Das dritte Gürzenich-Konzert in Köln begann mit Beethoven's Symphonie in F-dur. Dieser folgte ein Agnus Dei und Dona nobis pacem für Chor und Orchester von Cherubini (Manuskript-Reliquie), Adagio und Allegro aus Spohr's Konzert Nr. 6, vorgetragen von Joachim, Präludium und Fuge Nr. 3 in C-dur von J. S. Bach, Ouvertüre zum „Hamlet“ von Gade, „Abschiedslied“ von Schumann, Schlußsatz der Phantasie von Beethoven (Op. 80).

Die Oedipodie des Sophokles kam in Dresden zur Aufführung, und zwar am 22. November „König Oedipus“, am 23. „Oedipus in Kolonos“, am 24. „Antigone“. Hr. Jaffé gab den Oedipus, Frl. Berg die Jokaste, Hr. Wilhelmi den Tiresias, Fr. Bayer die Antigone, Frl. Langenhaun die Ismene, Hr. Winger den Kreon.

In Chemnitz wurde am 27. v. M. „Josef Jacquard, der Weber von Lyon“, bürgerliches Schauspiel in 3 Aufzügen und einem Vorspiele von Viktor Herzenskron mit großem Erfolge aufgeführt.

‡‡ **Der böhmische Kunstverein „Umělecká Beseda“** in Prag veranstaltete in der Wintersaison drei Abonnement-Konzerte, denen man mit Rücksicht auf die große Beliebtheit, deren sich der thätige Verein dort erfreut, sowie auf den Ernst, mit dem er jede seiner Unternehmungen durchzuführen bestrebt ist, wohl das günstigste Prognostikon stellen kann. Das Programm enthält viele Novitäten einheimischer Künstler nebst klassischen Werken. Für das erste Konzert, das auf den 28. Dezember bestimmt ist, ist der Violinvirtuose Reményi gewonnen, und weiter am Programm: zur Eröffnung Beethoven's „Leonoren“-Ouvertüre, Fragmente aus Fr. Smetana's neuer Original-Oper „Braniboři“ und Abert's „Kolumbus“-Symphonie (zum ersten Male). Die übrigen zwei Konzerte werden erst in der Fasten nachfolgen und bringen Kompositionen von Beethoven, Mendelssohn, Glinka, Chopin, Kittl, Krejčí, Löwe und Zvonař.

Lokales.

Dawison hat gestern sein Gastspiel im Theater an der Wien als Hamlet begonnen. Seine zwei nächsten Rollen sollen der Königsleutnant und Othello sein. Es ist auch die Rede, daß der „König Lear" an die Reihe kommen soll. Ein gewagtes Unternehmen, von welchem wir dem Künstler, der Umgebung wegen, gerne abrathen möchten.

Φ. Ein neues Singspiel „Die Fabriksmädeln" kam am 3. Dezember im Theater an der Wien zur Aufführung. Der Text ist von Findeisen und behandelt einen sehr abgenützten Stoff, ohne ihm eine neue Seite abgewonnen oder ihn durch einen witzigen Dialog genießbar gemacht zu haben. Müller war mit seiner Musik noch unglücklicher: er, der sonst den musikalischen Volkston so gut zu treffen versteht, ist hier theilweise prätensiös, theilweise trivial. Frl. Gallmeyer excellirte in der Vorführung eines Wiener Stutzers. Das Ensemble war, besonders was den musikalischen Theil betrifft, nachlässig und zerfahren. Vorher wurde der bekannte Schwank „Bibiana und Leodegar" und ein „Tanz-Divertissement" gegeben, in welchem uns ein ganz junges Mädchen, Frl. Fleron, wegen ihrer Grazie und Bravour, zwei in der Vorstadt seltene Eigenschaften, besonders auffiel. Sie macht ihrer Lehrerin Fr. Kilanyi alle Ehre. Diese tanzte ein ungarisches Pas mit vieler Verve.

Die französische Gesellschaft im Carltheater hat am 7. Dezember als zweite Vorstellung die alten „Mémoires du Diable" und den Schwank „Un mari dans du coton" und gestern als dritte Vorstellung „La dame aux camelias" zur Aufführung gebracht.

Im Operntheater wurde am 5. Dezember Mozart's Todestag mit „Don Juan" begangen, und bei dieser Gelegenheit endlich dem Publikum eine junge und jugendliche Zerline vorgeführt. Den Journalen zufolge soll Frl. Tellheim im ersten Akte ziemlich unsicher, im zweiten allerliebst gesungen und gespielt haben. Eine baldige Wiederholung dürfte auch uns Gelegenheit bieten, diese Leistung zu besprechen. Hoffentlich hat Frl. Wildauer endlich für immer allen jugendlichen Rollen entsagt. Wer soll aber jetzt die Susanne übernehmen? Fr. Schäffer? Da freilich hätten wir an dem Tausch nicht gewonnen. — Am 17. dem Sterbetag Beethoven's, wird Hr. Walter zum ersten Mal den Florestan singen. — Gestern trat Fr. Palm-Spatzer als Leonore im „Troubadour" auf und später soll Hr. Reichard als Fra Diavolo gastiren. Zwei Namen, die seit langen, langen Jahren in der Theaterwelt bekannt sind. Das Operntheater huldigt dem Grundsatz: „Das Alter muß man ehren".

Die zwei Schröder'schen Lustspiele „Der Ring" und „Die unglückliche Ehe durch Delikatesse" sollen nächstens im Burgtheater wiederaufgenommen werden. Im ersteren sind die Damen Gabillon, Bognar, Koberwein, Kratz und die HH. Fichtner, La Roche, Wagner, Franz Kierschner, im zweiten die Damen Gabillon, Mathes, Baudius, Greiner, Bognar und die HH. Fichtner, La Roche, Wagner, Gabillon beschäftigt. Hingegen soll Bauernfeld seine beiden kleinen Stücke wieder zurückgezogen haben.

Die Juristen-Akademie hat vorgestern im Operntheater, bei halbleeren Hause stattgefunden. Eine Ouvertüre, ein Chor des akademischen Gesangvereins, ein Pas, getanzt von Frl. Jacksch und Hrn. Caron, eine Arie gesungen von Frl. Bettelheim, Lieder vorgetragen von Hrn. Walter und Klavierstücke des Hrn. Derffel, bildeten das Programm der ersten Abtheilung. Die zweite wurde durch ein kleines aus dem Französischen übersetztes Stück ausgefüllt, betitelt: „Ein pfiffiger Ehemann" von den Hofschauspielern dargestellt.

Die Tonkünstlergesellschaft „Haydn" hat dem „Zwischen-Akt" zufolge beschlossen, den Bauplatz gegenüber dem Platze, auf welchem das neue Museum zu stehen kommt, an der Ecke der Giselastraße käuflich an sich zu bringen und darauf einen Monumentalbau aufzuführen. Nebst einem großen Saale, in dem künftig die Produktionen dieser Gesellschaft stattfinden sollen, werden noch für die Kanzleien die nöthigen Gemächer hergerichtet. Der übrige Theil des Hauses wird zu Zinswohnungen hergerichtet. Eine Deputation wird dieser Tage in einer Audienz beim Kaiser um billige Ueberlassung des Bauplatzes bitten. — Wir können diesen Plan nur billigen und da die Gesellschaft bekanntlich über ein sehr großes Kapital verfügen kann, so dürfte auch der Ausführung desselben nichts im Wege stehen.

Der Verein zur Beförderung echter Kirchenmusik hat am 27. November eine Orgelprobe abgehalten, die ein recht erfreuliches Resultat geliefert hat. Das Programm enthielt: Phantasie für die Orgel zu vier Händen von Hesse; Sanctus aus einer Messe für Männerstimmen von Förchtgott; Präludium für die Orgel zu zwei Händen von Hesse; Ave Maria für Tenor mit Orgelbegleitung von Kloß, Weihnachtslied für Männerchor mit Orgelbegleitung.

Hr. Hartmann und Frl. Kratz vom Burgtheater benützten die Gelegenheit einer Wohlthätigkeits-Vorstellung in Preßburg zu einem für sie recht interessanten Experimente, welches übrigens über Erwarten gut ausgefallen sein soll. Es wurden die „Karlsschüler" gegeben und Hr. Hartmann spielte den Schiller, Frl Kratz die Laura. Ersteren sollen besonders alle weichen, ruhigen, elegischen Stellen der Rolle ganz vorzüglich gelungen sein, und wir können bei dieser Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, Hr. Laube möchte den talentvollen jungen Mann etwas mehr beschäftigen und ihm u. A. einige Rollen des älteren Repertoirs zutheilen, die jetzt ungenügend besetzt sind.

Konzerte der nächsten Woche. Heute Samstag Abends, Salon Ehrbar: Hr. Sipos, Pianist, III; morgen Sonntag großer Redoutensaal, Mittags, Männergesangverein (Schubert, Schumann, Berlioz, Esser, Herbeck, Kantate von R. Wagner); Musikvereinssaal, Nachmittags 5 Uhr, Hellmesberger'sches Quartett IV, (Haydn, Rubinstein, Beethoven); Donnerstag den 15., Musikvereinssaal, Abends, Laub'sches Quartett, IV, (Grädener, Schumann, Beethoven).

Briefkasten der Redaktion. 3 — 9 Dezember G in Prag Erhalten; ‡‡ in Prag: Das Eine benützt, das Andere für die nächste Nummer. — H—l hier, O P in Leipzig Benützt — m hier: Für die nächste Nummer

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 51. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 17. Dezember. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen

Das Theater der Athener.

Ein Vortrag von Carl v. Lützow

Wenn ich es unternehme, einen Gegenstand von so reichem Inhalt und so bedeutender Tragweite für die poetische Literatur der Menschheit, wie das Theater der alten Athener, zu dieser kurzen Betrachtung auszuwählen, so ermuthigt mich dazu vor Allem der günstige Umstand, daß derselbe von mehr als einer Seite dem Publikum bereits vertraut und lieb geworden ist. In uns Allen wird ja durch die klassischen Studien in jenem Schatz erhabener und anmuthreicher Poesie, welchen die Götter- und Heldensage der Hellenen darbietet, der hauptsächliche Stoff des attischen Drama's in stets lebendigem Gedächtniß erhalten. Die Tragödien des Sophokles bilden mit den Gesängen Homer's die Grundlagen unserer tieferen Einsicht in das Wesen der Dichtkunst, in die Gesetze der poetischen Sprache und nicht selten die ersten Vorbilder für die eigenen dichterischen Versuche unserer Jugend; endlich haben wohl Manche von uns Gelegenheit gehabt, die Meisterwerke eines attischen Dramatikers, „Antigone" oder „Oedipus auf Kolonos", auf der modernen Bühne zu sehen.

Ich darf deßhalb den eigentlich literarischen Theil meiner Schilderung, in dem allerdings die Seele des Ganzen besteht, mit größeren zusammenfassenden Zügen behandeln, und kann um so mehr Gewicht auf die äußere Gestalt des attischen Drama's legen, auf Theater, Darstellung, Kostüm- und Schauspielerwesen, deren gesammte Erscheinung unter uns weit weniger bekannt und doch für die volle Würdigung insbesondere des attischen Drama's von der höchsten Bedeutung ist.

Wenn wir mit unsern modernen Anschauungen von Theater und dramatischer Poesie, von den alltäglichen Vorstellungen unserer Bühne, in denen selbst der gewaltige Stachel menschlicher Leidenschaft, über den die Tragödie gebietet, sich immer mehr zu einem flüchtigen Reiz der Nerven abzustumpfen scheint, wenn wir von hier aus unmittelbar in das attische Theater treten könnten, so würden wir vielleicht mit dem alten Spötter Lucian in die Worte ausbrechen: „εἰδεχθὲς καὶ φοβερὸν θέαμα, welch' ein seltsamer und ungeheuerlicher Anblick!" Es existirt nämlich wohl kaum ein größerer geistiger Gegensatz, als der des modernen und des altattischen Theaters; und es ist bekanntlich oft genug hervorgehoben worden, daß der Grund dieses Gegensatzes vor Allem in der Verschiedenheit der Bestimmung beider Bühnen zu suchen sei, von denen die eine strenge mit dem religiösen Leben des Volkes verbunden war, während die andere mitten in das profane Treiben der Welt hineingestellt und hiedurch genöthigt ist, sich seinen unerbittlichen Forderungen in vielen Punkten anzubequemen. Um die Gestalt des attischen Theaters unserem Verständniß näher zu bringen, müssen wir deshalb vor Allem uns klar zu machen suchen, worauf der religiöse Charakter des attischen Dramas historisch begründet war.

Die Fülle von Götter- und Heldensagen, welche den Hauptinhalt der hellenischen Poesie aller Zeiten und Gattungen bildete, lag im Wesentlichen schon in der früheren Jugendepoche der Nation vollendet vor. Sobald das Volk dem Wanderleben entsagt und sich

in festere politische Massen geordnet hatte, verschwand auch vor seinem Geist der Nebel einer unbestimmten dämonischen Weltanschauung, und die schönen Götter des Olympos kamen zur Herrschaft.

Allein mit diesem Stoff gewann das Volk noch keineswegs die Fähigkeit, denselben auch dramatisch zu gestalten. Denn das Drama sieht die Dinge der Welt von innen, auf ihren lebendigen Kausal-Zusammenhang an. Es zeigt, wie aus dem dunkeln Schooß des menschlichen Willens der Entschluß aufkeimt, zur That gedeiht und in der Verstrickung mit der Welt seine unabweisbaren Früchte bringt. Durch die Enthüllung der inneren Gründe des Lebens und Handelns erweckt es den Schein der leibhaftigen Wirklichkeit und Gegenwart. — Zu einer solchen Behandlung ihres Götterglaubens war nun aber diese Jugendzeit des hellenischen Volkes noch nicht angethan. Der Olymp mit seinen Göttern und Heroen stand wie der glänzende Hofstaat eines absoluten Königs den Menschen gegenüber. Was dort oben sich zuträgt, so menschlich es auch erscheinen mag, kommt nur als ein Vergangenes, Vollendetes dem Volke zum Bewußtsein. Ein gottbegeisterter Sänger erzählt die Thaten der Götter und Helden; was er berichtet, sei es Wahrheit oder Dichtung, findet Boden im Glauben des Volks; Erzählung folgt auf Erzählung, Lied auf Lied, und endlich schließt sich der ganze Schatz von Gedanken und Erinnerungen zu der goldenen Kette des epischen Gesanges zusammen. Hesiod und Homer, sagt Herodot in diesem Sinn, erschufen den Hellenen ihre Götter.

In einer folgenden Epoche tritt nun dieser objektiven, ruhigen Gottanschauung ein subjektives, bewegtes Element gegenüber. Freie, volksthümliche Regungen erschüttern das politische Leben; die Persönlichkeit macht sich geltend in der geistigen wie in der wirklichen Welt, und so lernt auch die Poesie, die bisher nur an der Tafel der Götter speiste, aus dem Quell des menschlichen Herzens ihre Begeisterung schöpfen. Die lyrische Dichtung folgt auf das Epos. Sie verläßt den Boden des Glaubens nicht, aber sie bewegt sich auf ihm mit größerer Freiheit. Sowie die plastische Kunst, welche sich gleichzeitig mit der lyrischen Dichtung entwickelte, den früher unsichtbar gedachten, durch ein unförmliches Symbol nur angedeuteten Gott jetzt menschlich darzustellen beginnt, so faßt auch die Lyrik die göttliche Person und den mythischen Vorgang als ein Erzeugniß des menschlichen Geistes auf; nur wenn sie das Walten der Gottheit im innern Herzen spürt, schenkt sie ihr den rechten Glauben.

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eig'ne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

Das Bewußtsein dieser Wahrheit mag in jener Zeit die Massen des Volks durchdrungen haben; und bald trieb auch die neue Dichtungsart gerade im Dienste des Kultus, bei den Festspielen und Wettkämpfen, ihre herrlichsten Blüthen.

Wir stehen damit gleichsam an der Schwelle unseres Gegenstandes. Wenn der Sänger, in dessen Innerem sich der Gott offenbart, nun hintritt und sich selbst als das erhabene Wesen ankündigt, dessen Idee ihn erfüllt, so haben wir das Drama.

Unter den Göttern der Hellenen war Einer, der zu dieser Metamorphose förmlich verlocken konnte: Bacchos oder Dionysos. Er wird nicht zu den höchsten Gottheiten des Olymps gezählt. In um so näherer Beziehung steht er zu den Menschen. Er ist der Geber des Weins; er liebt demnach die Geselligkeit; obwohl unsterblich, ist ihm ein ganz menschenähnliches Leben beschieden; er wird geboren, leidet, kämpft, stirbt, wird wiedergeboren, und alle diese Wandlungen sind Bilder der ewig wachsenden und ewig vergänglichen Natur, die mit ihren umstrickenden und erhebenden Mächten die Seele des Menschen umfängt und als deren Theil sich dieser empfindet.

Die geschilderten Anschauungen gaben schon in früher Zeit dem dionysischen Kultus seine eigenthümliche Gestalt. Ein wesentlicher Bestandtheil desselben war der Chorgesang. Die Genossen des Festmahls, das zu Ehren des Gottes gegeben wird, vereinigen sich zu einem Chorgesange, dessen Inhalt die Thaten und Schicksale des Dionysos bilden. Die Gelegenheit hiezu bot sich mehrfach im Jahr. Fällt das Fest in den Spätherbst oder in die Zeit des Winterschlafs der Natur, so tönt das Lied feierlich und ernst und beklagt die Leiden und den Tod des Gottes; fällt es in den Frühlingsmonat, den Anthesterion, so begrüßt es mit einem Freudenjubel in dem Wiedergeborenen das erneute Leben der Natur. Aber der begeisterten Theilnahme an diesen Vorgängen genügt bald die bloße Erzählung nicht mehr. Der Gott muß wirklich zugegen sein. Einer der Chorsänger tritt also, phantastisch kostümirt, als Bacchos in ihre Mitte; er darf natürlich nicht allein erscheinen; andere Genossen

staffiren sich mit Fellen, Blättern und allerhand Farben als Panisken, Satyrn oder sonstige Diener des Gottes aus, und nun beginnt ein buntes Getreibe von Tanz, Gesang und Mimik, aus dessen bald ernsten, bald lustigen Wendungen sich in stetiger Folge die beiden Hauptformen des attischen Drama's, Tragödie und Komödie, entwickeln.

Natürlich fanden sich die geschilderten Festspiele nicht nur auf attischem Boden, sondern überall, wohin der Dionysoskultus gedrungen war. Allein der entscheidende Schritt zum Drama geschah in Attika. Bisher kam nur der Chor mit seinem Führer, nämlich der Gott mit seinem Gefolge, in Betracht. Thespis war es, der bald nach dem Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. neben dem Chorführer noch eine zweite Person aus dem Chore hervorhob und dadurch den dramatischen Dialog begründete. Und zwar ist es bemerkenswerth, daß hiebei dem Chorführer dem Range nach die erste Stelle blieb, während ihm der neue Schauspieler in der Handlung untergeordnet wurde. Jener ist der Koryphäos und spielt die nämliche Hauptperson während der ganzen Dauer des Stückes; dieser ist der ὑποκριτής, der „Antworter", und wechselt als solcher, während der Chorgesänge und Monologe des Koryphäen, mehrmals die Rollen. Es wird berichtet, daß Thespis bereits Dramen mit fünf bis sechs Rollen aufgeführt habe. Der Wechsel des Kostüms wird hiebei wohl in der Regel nur in einer Aenderung der linnenen Masken bestanden haben, deren Erfindung ebenfalls dem Thespis zugeschrieben wird. — Ein weiterer Schritt auf dieser Bahn, den Aeschylos machte, führt uns dann sofort in die klassische Zeit. Er verwandte zwei besondere Schauspieler statt des einen und gab dem einen derselben die dramatische Hauptrolle, welche bisher mit dem Chorführer verbunden gewesen war. Hiedurch wurden Chor und Handlung äußerlich getrennt, und der letzteren größere Freiheit und Beweglichkeit gesichert. Sophokles erhöhte diese noch durch Hinzufügung eines dritten Schauspielers. Aber mit diesem war denn auch der Kreis der darstellenden Personen des attischen Dramas bereits abgeschlossen. Nur in Ausnahmefällen, namentlich in der Komödie, verlangte der lebendige Wechsel der Scenen eine vierte Kraft, der jedoch niemals ein Platz unter den stehenden Personen der Bühne eingeräumt wurde.

Diese ganze Entwickelung ist nun aber nur die äußerliche Folge des gewaltigen Umschwunges, der um diese Zeit, vom sechsten bis in's fünfte Jahrhundert v. Chr., im Innern des dramatischen Lebens vor sich ging. Schon früher waren wohl außer den bacchischen Stoffen auch einzelne Heroensagen scenisch behandelt. In dieser Epoche gewann der Heroenmythus auf der Bühne das Uebergewicht; und hiemit war dem Drama der innere Zugang zur eigentlichen Handlung eröffnet. Denn der hellenische Gott, so menschlich er gefaßt sein mag, handelt nicht aus rein persönlichem Antrieb, sondern zugleich als Vollstrecker eines höheren Geschickes. Seine Macht beruht in der steten Harmonie mit dem Schicksal. Der Heros dagegen, ob er sich auch göttlicher Abstammung rühmt, ist ein menschliches Wesen. In den Thaten und Schicksalen der Kinder des Labdakos und des Atreus verstrickt und löst sich dasselbe Verhängniß, dessen Walten der Mensch in den Tiefen seines eigenen Wesens spürt. So wird das Drama aus einem Gleichniß der Natur ein ideales Bild der Menschenwelt. Die Tragödie dringt in das Innere des Menschen, und zeichnet mit blutig ernsten Zügen den nutzlosen Kampf seines Eigenwillens gegen das Schicksal; sie ist vorwiegend ethisch und religiös. Die Komödie dagegen greift ein Stück aus der äußeren Welt heraus und schildert mit heiteren Farben den harmloseren Widerstreit der menschlichen Eigenheiten gegen die Verhältnisse, das Spiel des Zufalls und der Intrigue; sie ist vornehmlich politisch und sozial. Beide Gattungen bleiben aber auch in dieser Gestalt, wie früher, mit dem Kultus verbunden, der Chorgesang bildet nach wie vor einen wesentlichen Theil der dramatischen Poesie. Aber während sich an den bacchischen Feiertagen in alter Zeit nur wenige Genossen mit einem gewählten Kreise zu Gesang und Spiel vereinigt hatten, riefen jetzt die großen Dionysosfeste in der Hauptstadt Griechenlands ein ganzes Volk zusammen, um ihm gleichsam das ideale Bild seines inneren Wesens im Drama zu enthüllen. Hatte der Chor in den alten bacchischen Spielen einfach den Schwarm der Satyrn, Panisken und Nymphen dargestellt, welche den Gott arabeskenartig umranken, so wird er jetzt, nach A. W. Schlegel's Ausdruck, der „idealisirte Zuschauer", das vermittelnde Element zwischen der Welt des Dichters und der Wirklichkeit. Als eine Versammlung ehrwürdiger Greise mildert er durch ausgleichende Betrachtung den furchtbar gewaltsamen Eindruck der tragischen Handlung; in der Komödie dagegen reißt er das Publikum aus dem phantastischen

Wirrsal der Scenen heraus und zeigt ihm hinter der komischen Maske das ernste Antlitz des Dichters.

Man hat das Drama in seiner vollendeten Gestalt mit Recht die Dichtungsform der attischen Demokratie genannt. Das ganze, reiche Geistesleben Athens in der Blütheperiode des 5. Jahrhunderts v. Chr., die philosophischen und religiösen Kämpfe der Zeit, vor Allem aber die unaufhaltsame Fluth ihrer politischen Entwickelung treten uns aus den Werken der drei großen Tragiker mit nach Jahrtausenden immer noch wirkungsvoller Gewalt vor die Seele. Ja, selbst in die Geschichte ihrer eigenen Gegenwart griffen die Dichter jetzt hinein. Welch' ein Augenblick muß es gewesen sein, als Aeschylos, der erste von den Dreien, in seinen „Persern", dem ältesten der uns von ihm erhaltenen Stücke, den furchtbar wunderwürdigen Untergang des Perserreiches bei Salamis, — er als einer der Mitkämpfer, — den Helden seiner Vaterstadt im Lichte der ewigen Gerechtigkeit vor Augen führte! Wir befinden uns in der Königsburg von Susa, des Xerxes Residenz. Der Chor, aus hochbetagten edlen Persern bestehend, erwägt in banger Sorge das Geschick des abwesenden Königs, der mit unermeßlichem Kriegsvolk wider das kleine Griechenland ausgezogen war:

„Um des goldstrahlenden Heers Heimkehr, angstvoll
Vorahnend erbebt in der Brust mein Herz".
(Uebersetzung von Droysen.)

Auch Atossa, die verwitwete Königin, wird von schlimmen Ahnungen gequält. Sie erzählt uns, wie sie von zwei Frauen träumte, beide vor des Xerxes Wagen gespannt; die eine, das Barbarenland, fügt sich willig dem Zügel, die andere aber, Hellas, zerbricht ihr Joch und schleift den Lenker mit dem zertrümmerten Wagen hinter sich her. — Da stürzt ein Bote athemlos herein und verkündet, daß alle die düsteren Gedanken sich erfüllt haben. Er ruft:

„O weh den Städten alles Landes Asia!
Weh' Perserland, Dir, alles Reichthums stolzer Port!
Wie hat hinweg Ein Schlag der Schätze Pracht gerafft!
Dahingesunken ist die Blüthe Persiens!"

— — — — — —

„Es hat ein Dämon alles Heer hinweggetilgt,
Der unsre Schale sinken ließ ungleichen Glücks.
Die Götter retten selbst der Göttin Pallas Stadt".

Welch' ein Hochgefühl mag die Masse der athenischen Zuschauer durchdrungen haben, als dann Atossa gefragt:

„So steht der Athenäer Stadt noch unzerstört?"

und der Bote antwortete:

„Der Muth der Völker schützt sie, eine feste Burg".

Sodann entwirft der Bote jenes berühmte Bild der Schlacht von Salamis, nach dem in jüngster Zeit Wilhelm v. Kaulbach die Niederlage des Xerxes uns vergegenwärtigt hat:

„Laut schrie da Xerxes, als er dies endlose Weh'
Ansah; denn weithin überschauend alles Heer,
Saß er am Strand auf hoher Düne hochgethront;
Sein Kleid zerriß er, schrie in hellem Jammer auf,
Erließ der Landmacht eilig noch den Heerbefehl
Und floh in ordnungsloser Flucht" . . . .

Da zieht sich die greise Königin, erdrückt von der Größe des Unglücks, in die Gemächer des Palastes zurück, — doch um bald wieder aufzutreten, ihres königlichen Schmuckes entkleidet, und von trauergebeugten Dienerinnen umgeben, welche Geräthe und Spenden für ein Todtenopfer tragen. Es gilt dem Geiste des verstorbenen Königs Darius, des Gemahls der Atossa; die Königin vermag den Chor dazu, den Geist des Verewigten, während sie opfert, aus der Unterwelt heraufzubeschwören, — und er erscheint! Aber nicht, um die ersehnte Hilfe anzukündigen, sondern um die Seinigen vollends zu vernichten, dadurch, daß er den Untergang des eigenen Sohnes als die gerechte Strafe der Gottheit für begangenen Frevel hinstellt, als

„Den Lohn des Hochmuths und der Gotteslästerung",

dafür, daß Xerxes

„Den heil'gen Hellespontos einem Knecht gleich kettenhaft
Wähnte zu umfahn" . . . .

Nachdem er dann auch noch weiteres Unglück, noch einen „Opferguß von edlem Perserblut", der schaudernden Versammlung angekündigt, scheidet er mit folgenden sanft elegischen Worten:

„Du aber, Xerxes' hehre Mutter, Theuerste,
Geh' zum Palast, such' einen Schmuck aus, wie er sich
Geziemt, und eile Deinem Sohn entgegen; denn
Im Schmerz des Unglücks riß er zu Fetzen lumpenhaft
Um Brust und Nacken seines Kleides Goldgeweb'.
Du, Mutter, mußt ihn freundlich mir besänftigen,
Dich nur, ich weiß es, anzuhören trägt er jetzt.
Ich aber geh' von hinnen in des Grabes Nacht;
Lebt wohl, o Greise; ob in Leid auch, dennoch gönnt,
So lang es Tag ist, eurer Seele frohen Muth,
Weil doch den Todten stirbt die Lust an Gold und Gut!"

Wie lindernder Balsam legt sich die Stimmung dieser Verse über das Wehgeschrei des Chores, in welches, gegen den Schluß zu, der heimgekehrte, nun selbst auftretende Xerxes verzweiflungsvoll einstimmt. Wohl niemals ist von Feindeshand der Untergang eines Be-

siegten menschlicher und edler dargestellt, wohl niemals eine Begebenheit der allernächsten Zeitgeschichte tiefsinniger und mahnungsvoller in den allgemeinen Zusammenhang des Menschengeschickes eingereiht worden, als in diesen Scenen. Es wäre verlockend genug, in gleicher Weise die übrigen uns erhaltenen Stücke des Aeschylus zu betrachten und uns zu vergegenwärtigen, wie anders dann Sophokles und Euripides, und wieder anders Aristophanes die Grundgedanken ihrer Zeit im Heroen- und Götterkostüm ihrer Dramen zur Darstellung brachten. Doch es wird Zeit, daß wir uns die Bühne selbst, auf der dies Alles vor sich ging, etwas näher betrachten.

(Fortsetzung folgt.)

Alois Ander.

Geb. im August 1821 — gest. im Dezember 1864.

In Budissin, einem Dorfe Mährens, wurde Ander (recte Anderle) geboren. Sein Vater war Schullehrer, kam später in gleicher Eigenschaft nach Jamnitz, wo der junge Alois nach absolvirtem Gymnasium bei der Gutsverwaltung des Grafen Pallavicini angestellt wurde. Zu Anfang der vierziger Jahre kam er nach Wien und erhielt eine kleine Anstellung beim Magistrat. Mit einem Gehalte von 600 fl. unterstützte er noch seine Mutter. Er trat in den Männergesangverein und sang viel auf Kirchenchören. Dort hatte einmal Wild, damals Oberregisseur am Operntheater, Gelegenheit ihn zu hören und bewirkte sein Engagement. Am 22. Oktober 1845 debütirte er als Stradella und verließ diese Bühne nicht mehr bis zu seinem Lebensende. Eine schwere Krankheit im Jahre 1853 hatte zur Folge, daß seine Stimme wohl nichts an Kraft und Ausdauer verlor, jedoch allen Klang, Wohllaut und alle Frische einbüßte. Von dieser Zeit an wuchs auch seine nervöse Erregbarkeit mit jedem Jahr, und der gänzliche Ruin seiner Gesundheit wurde noch durch Anwendung heftiger, stimulirender Mittel beschleunigt. Schon während der Vorstellungen von „Czaar und Zimmermann" und von „Lohengrin" (am 8. und 12. Juli) zeigten sich deutliche Spuren geistiger Zerrüttung. Trotzdem scheuten sich die Aerzte und die Direktion nicht, den kranken Künstler am 19. September noch einmal als Arnold auftreten zu lassen. Diese Vorstellung des „Wilhelm Tell", wird allen jenen, die ihr beigewohnt, durch den peinlichen und schmerzlichen Eindruck, den sie hervorrief, ewig im Gedächtniß bleiben. Verhängnißvoller Weise war Ander's letzte neue Rolle (in Offenbach's „Rhein-Nixen") die eines Wahnsinnigen. Sofort nach jenem verunglückten Versuch schickte man den kranken Künstler nach Bad Wartenberg in Böhmen, wo er am 11. d. M. starb.

Wir begnügen uns für heute mit diesen kurzen biographischen Notizen und werden später der künstlerischen Wirksamkeit Ander's eine ausführliche Besprechung widmen. Wir lassen hier das Repertoir des Sängers folgen, in welchen die Partien, die er „geschaffen" hat, mit einem * bezeichnet sind. Trotzdem das Repertoir über 60 Rollen umfaßt, wird man sich überzeugen, daß es in Folge der traurigen Verhältnisse unserer Opernbühne kein glänzendes genannt werden kann.

1845.

22. Oktober. „Stradella": . . . . Stradella.
2. Dezember. „Die Puritaner": . . . . Arthur.

1846.

24. Januar. „Hans Heiling": . . . . Konrad.
13. März. „Die Entführung aus dem Serail": Belmonte.
7. Juli. „Czaar und Zimmermann" . . Chateauneuf.
14. „ „Das Nachtlager in Granada" . Gomez.
17. „ „Wilhelm Tell": . . . . Ruodi.
23. „ „Jessonda": . . . . Nadori.
2. Oktober. „Die Nachtwandlerin" . . . Elvino.
24. „ „Faust" (von Spohr): . . . Hugo.

1847.

22. Januar. „Lukrezia Borgia": . . . . . Gennaro.
29. August. „Die Stumme von Portici": . Alfonso.
31. „ „Die Musketiere der Königin": . Olivier.

1848.

2. Juni. „Dom Sebastian": . . . . . . Dom Sebastian.
29. Mai. „Lucia von Lammermoor": . . . Edgardo.
22. September. „Martha": . . . . . . Lyonel.

1849.

19. Januar. „Templer und Jüdin": . . . Ivanhoe.
23. „ „Wilhelm Tell" . . . . . . Arnold.
3. März. „Hernani": . . . . Hernani.
9. April. „Fidelio": . . . . Florestan.
23. Mai. „Titus": . . . . Titus.
11. Juli. „Maria von Rohan": . . . . Chalais.
30. August. „Der Blitz": . . . . Lyonel.
1. Oktober. „Die Zigeunerin": . . . . . Thomas.
22. November. „Jolanthe": . . . . . . Tristan. *

1850.

28. Februar. „Der Prophet": . . . . . Johann von Leyden.

1851.

30. Januar. „Paquita": . . . . Graf Alfonso.*
15. Februar. „Oberon": . . . . Huon.
18. August. „Castilda" . . . . Alfonso.

1. November. „Der verlorne Sohn": . . Azael.
17. November. „Linda von Chamounix": . Arthur.
6. Dezember. „Don Juan": . . . . . . Don Ottavio.

1852.

12. Februar. „Die lustigen Weiber": . . . Fenton. *
14. August. „Die Zauberflöte": . . . . . Tamino.
30. Oktober. „Die Tochter der Wellen": . Arduin.
18. Dezember. „Indra": . . . . Dom Sebastian.*
27. Dezember. „Die Hugenotten": . . . . Raoul.

1853.

16. Juni. „Die weiße Frau": . . . . . Georges Brown.

1854.

12. Januar. „Ein Sommernachtstraum" . Shakespeare.
11. März. „Die Matrosen": . . . . . . Arthur.
26. August. „Fra Diavolo": . . . . . Fra Diavolo.
28. Dezember. „Der Gott und die Bajadere" Brama.

1855.

18. August. „Euryanthe": . . . . . . Adolar.
1. Oktober. „Joconde": . . . . Joconde.
29. Dezember. „Der Nordstern" . . . . Danilowitz.

1856.

12. Februar. „Albin": . . . . Albin.
18. August. „Iphigenia auf Tauris" . . Pylades.
18. Oktober. „Die Stumme von Portici": Masaniello.
14. November. „Johann v. Paris" (1. Akt): Johann.

1857.

20. Februar. „Die Nibelungen": . . . . Günther.
19. November. „Die sizilianische Vesper" . Heinrich.

1848.

20. Februar. „Die Königin von Cypern": . Coucy.
19. August. „Lohengrin": . . . . Lohengrin

1859.

5. Februar. „Die Rose von Castilien": . Manuel.
19. März. „Diana von Solange": . . . Armand.

1860.

13. Oktober. „Tannhäuser": . . . . . . Tannhäuser.
24. November. „Rigoletto": . . . . . Herzog.

1861.

21. Februar. „Die Kinder der Haide": . Wanja. *
25. Mai. „Der Wasserträger": . . . . . Armand.

1862.

8. Februar. „Margarethe": . . . . . Faust.

1863.

8. Oktober. „Wilhelm Tell": . . . . . Harras.
(zu Erl's Jubelfeier).

1861.

1. Februar. „Die Rhein Nixen": . . . Balduug. *

Kopenhagener Theater- und Musikbericht.

Neues Leben auf theatralischem Gebiete. — Nationalitätsfragen. Das Schauspiel. — Die Oper. — Konzerte.

E. L. — Vergleicht man das gegenwärtige Theater- und Musikleben Kopenhagens mit der Periode des vorigen Winters, so kann man sich in einer wesentlichen Beziehung nur freuen. Während nämlich im vorigen Winter die Theilnahme an der Kunst unter dem Eindrucke schwerster Heimsuchung und folgenreichsten Nationalunglücks so zu sagen sichtlich abnahm und gleichsam hinsiechte, hat die jetzige Saison, doch wenigstens den Theatern so gut wie alle ihre frohen theilnehmenden Besucher wieder zugeführt. In Jütland vermerkt man das übel und hat in Folge dessen Kopenhagen ironisch das „lustige Kopenhagen" getauft, allein neben regem Sinne für die Kunst kann patriotischer Ernst ja doch sehr wohl bestehen, und kaum wird man behaupten können, daß die Kopenhagener in verschwenderischer Sucht nach Vergnügungen karg sind mit freiwilligen Opfern — außer den vielen gesetzlich auferlegten — um die Wunden, welche der traurige Krieg geschlagen hat, nach Kräften zu lindern und zu heilen. Wir würden darüber zur Ehre der Kopenhagener, die wir keineswegs in allen Beziehungen loben wollen, ein schönes Kapitel schreiben können, wenn wir nicht eben wüßten, daß das nicht hieher gehört.

Ja, die Theater füllen sich wieder, besonders das alte berühmte Nationaltheater, und zwar trotzdem, daß ein neuer Chef in dem deutschgeborenen und gebildeten Kranold, einem Landsmanne des berühmten „langen Peters von Itzehoe", die Leitung desselben übernommen hat. Diese Ernennung erweckte unter hiesigen bornirten Nationalfanatikern einen großen Unwillen, und sie forderten in ihren Organen das Publikum auf, fortan das Theater zu meiden, ja im Reichstage verweigerten sogar Einzelne aus diesem Grunde die Unterstützung, welche dem Theater aus der Staatskasse zufließt; allein das Publikum verlachte derartigen Unsinn und fragte, gesunden Sinnes, nicht darnach, von wem ihm Kunstgenüsse geboten wurden, sondern was ihm in dieser Beziehung geboten wurde. Wenn man fast jeden Abend die Logen in dreifacher Reihe dicht gefüllt sieht, so wundert man sich über die unverwüstliche Theaterlust des hiesigen Publikums, allein man darf denn doch nicht vergessen, daß die hiesige Sitte, vor Beginn der Saison die meisten Logen auf öffentlicher Auktion zu versteigern, ein wesentlicher Grund ist, sie immer gefüllt

zu sehen, weil sie eben einmal bezahlt sind und also der Miether theils wieder vermiethet, theils seine Verwandt- und Bekanntschaft mit Gratisüberlassung derjenigen Plätze erfreut, welche er selbst nicht benutzen will. Wir glauben, daß eine solche Versteigerung anderswo Nachahmung verdient, denn da eine Direktion auf diese Art sicher ist, immer zum Theil volles Haus zu haben, so braucht sie sich weniger nach den Launen des Publikums zu richten, überhaupt weniger aus der Hand in den Mund zu leben. Die Theilnahme des Publikums ist auch bemerkenswerth, da man gerade das Gegentheil befürchtete, weil die beiden unbedingt ersten Stützen des Schauspiels und Lustspiels, Fr. Heiberg und Hr. Michael Wiehe, durch Krankheit verhindert waren, in dieser Saison aufzutreten und letzterer seither gestorben ist *). Einen Zuwachs erhielten die besseren Kräfte des Theaters jedoch durch Frl. Agnes Lange, eine junge, vielversprechende Künstlerin von klassischer Schönheit und dem ernstesten Streben. Frl. Lange ist die Tochter des sehr tüchtigen Direktors des hiesigen Volkstheaters, Rath Lange, und war das hervorragendste Talent und die Hauptstütze seines Personals. Ehrend ist es daher, daß ihm die Zukunft und höherer Entwicklung seiner Tochter, welche auf dem Nationaltheater ganz andere Bedingungen dazu vorfindet, die Rücksichten auf das Gedeihen seines mehr industriellen Instituts überwog. Traurig genug, daß unsere Zeit so vorwiegend gewinnsüchtig ist, daß man dergleichen rühmend hervorzuheben sich angetrieben fühlt.

Was die nationale dramatische Produktion betrifft, so begegnen wir hier, wohin das Auge sich auch wendet, einem leeren Raum. Das Nationaltheater begann zwar die Saison mit einem neuen dänischen Originalschauspiel: „Charlotte Corday“, vier Akte, anonym (es ist öffentliches Geheimniß, daß die Verfasserin Athalie Schwartz heißt und ein Pensionat für Mädchen leitet), allein die beste und einzig redende Kritik über dies Stück ist, den Rest Schweigen sein zu lassen. Mehr Interesse erregte ein älteres Originalstück von Henrik Hertz: „Svend Dyrings Haus“, „romantische Tragödie in fünf Akten“ betitelt, wo ein so zu sagen magnetischer Inhalt, welcher an Kleist's „Käthchen von Heilbronn“ erinnert, mit einem blendenden Balletapparat, Solo- und Chorgesang Gespenster-Erscheinung und melodramatischen Episoden ausgestattet ist. Der dänische Komponist Hr. Rung, welcher sich durch Stiftung des Cäcilienvereins und Einführung Palestrina'scher Musik hier sehr verdient gemacht, hat zu diesem Stücke eine melodiöse, charakteristische Musik geschrieben, welche ein ansprechendes mittelalterlich nationales Kolorit hat, und, ohne Hertz Unrecht zu thun, kann man wohl sagen, daß die Musik das Beste an dem Ganzen ist. Vor circa zehn Jahren führte die Berliner Bühne das Stück auf, es machte jedoch dort Fiasko, während die Musik Anerkennung fand. Den Stoff hat Hertz aus einem alten dänischen Volksliede genommen, worin in rührender Weise gesagt wird, daß die Mutterliebe über den Tod hinaus währt und eine Mutter im Grabe keine Ruhe habe, wenn ihre Kleinen von einer bösen Stiefmutter vernachlässigt oder mißhandelt werden. Was ist rührender, als wenn im Liede die Mutter den Grabstein gesprengt hat und an das Bett der darbenden Kinder tritt:

> Da lagen die Kinder in ihrem Schmerz,
> Sie drückt sie mit Thränen an's Mutterherz.
> Sie stillt ihren Hunger und Durst so schnell
> Und machet mit Kerzen die Kammern so hell.

Wenn aber nun ein Gespenst von Fleisch und Blut auf der Bühne diese primitiven mütterlichen Verrichtungen ausübt, so fühlt man doch eine gewisse Flauheit, und wir dachten unwillkürlich an Kotzebue'sche Thränenpressengenüsse unserer Jugend, wo, wie wir einmal erlebten, plötzlich eine mitleidige Kinderstimme aus einer Loge in eine sentimentale Scene hungernder Kinder hineinrief: „Ich will ihnen mein Butterbrod geben!“ — Was aber den Dänen mit Recht dies Stück werth macht, ist die vollendet klassische Form, welche der Dichter ihm gegeben hat; auch ein mittelalterlich romantisches Kolorit, mit welchem die Musik süß verschmilzt, läßt uns in mancher poetischen Scene die herben, dramatischen Mängel verschmerzen. Ist es nicht im Grunde mit Kleist's „Käthchen von Heilbronn“ ebenso der Fall? Jeder aber möge sich wohl vorsehen, ehe er Volkslieder oder Romanzen auf ein dramatisches Prokrustesbett bringt. Ein ähnliches Stück von Heiberg „Elvenhöh'“ mit einer hübschen Musik von Kuhlau, wird ebenfalls gegeben und zieht das Publikum, obwohl es über 100 Vorstellungen erlebt hat, noch immer an. Das ist eine Eigenthümlichkeit des dänischen Publikums, daß es ein Stück öfter sehen kann, bis man es mitunter halb auswendig weiß; doch ist die jüngere Generation schon blasirter und lechzt nach Neuem. Im Lustspiel wurde ein älteres Stück von Overskou: „Fatalitäten eines Hochzeitstages“ aufgeführt und fand verdienten Beifall.

Die Oper brachte „Don Juan“, „Robert der Teufel“, „Liebestrank“ und „Regimentstochter“. Es trat

*) Siehe den Nekrolog in der vorigen Nr. S. 788.

in denselben die schwedische Sängerin Louise Michaeli auf und riß Kenner und Nichtkenner zu einstimmigem Beifalle hin. Eine schöne Stimme, gute Schule, ein reiner, selbstbewußter Geschmack, viel Verständniß, nur mitunter nicht genug Wärme, — dadurch ist diese Künstlerin bezeichnet. Fr. Michaeli gab auch ein Konzert im Kasino, wo sich der große Saal ziemlich gefüllt hatte.

Das Kasinotheater hat einen neuen Chef in dem ausgezeichneten Lustspieldichter Professor Overskon erhalten. Leider fehlt der Bühne ihr genialer Komikert Hr. Chr. Schmidt, welcher unheilbar erkrankt sein soll. Sie hat jedoch mehrere jüngere Kräfte erhalten, welche Gutes versprechen, und in Hrn. Hagen noch einen Komiker ersten Ranges. Eine Leistung desselben namentlich, als Marquis in „Eine Partie Piquet", ist ganz vollendet.

Das Volkstheater hat ein neues französisches Stück unter dem Titel: „Mein Ich" („Moi") aufgeführt, welches in vortrefflicher Darstellung das Publikum unterhält und anzieht.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

24. November — 14. Dezember: „Das letzte Abenteuer". — „Das Käthchen von Heilbronn". — „Deborah". — „Griseldis". — „Eine vornehme Ehe". — „Mit der Feder" und „Fata Morgana". — „Graf Waldemar". — „Struensee". — „Die Lästerschule". — „Treue Liebe". — „Uriel Acosta". — „Ein geadelter Kaufmann". — „Das Urbild des Tartüffe". — „Die Räuber". — „Das Lied von der Glocke" und „Der Winkelschreiber". — „Gabriele" und „Der Damenkrieg". — „Edda", Drama in 4 A. von J. Weilen, neu (3 Mal). — „Ein Lustspiel". — „Die Nibelungen".

Unsere hiesigen Leser wissen bereits, theils aus eigener Erfahrung, theils aus den Tagesblättern, daß es dem Burgtheater endlich gelungen ist, mit einer Novität einen durchschlagenden Erfolg zu erringen, und das zwar mit demselben Stück, welches der Hr. Oberstkämmerer als zur Aufführung nicht geeignet befunden hatte, mit Weilen's vieraktigem Drama „Edda".

Es ist, wenn wir nicht irren, seinerzeit halboffiziell behauptet worden, das zeitweilige Verbot der „Edda" sei nicht aus politischen, sondern aus ästhetischen Gründen erflossen. Wir erlauben uns, an der Richtigkeit dieser Behauptung zu zweifeln. Mag sein, daß dem Fürsten Auersperg das Stück als solches nicht gefallen habe, — sehr wahrscheinlich dürfte aber sein, daß auch ... „strategische" Rücksichten und die als pflichtschuldig angesehene Hyperloyalität ihren wesentlichen Antheil daran hatten.

Wie dem auch sei, das Stück als solches hatte die Ablehnung keinesfalls verdient, vielmehr erblicken wir darin einen entschiedenen Fortschritt des Dichters. Mit glücklicher Kühnheit hat er diesmal hineingegriffen in die Chronik vergangener Zeiten und hat uns eine Episode aus dem Leben der Völker in stimmungsvollen Zügen vergegenwärtigt. Manches läßt sich an dem Bilde tadeln, vor Allem der Umstand, daß wohl von den Nebenpersonen einige charakteristisch, dagegen die Hauptthandelnden in etwas zu allgemeinen Strichen gezeichnet sind und uns kein individuelles Interesse einflößen, während doch gerade dieses individuelle Interesse den Hauptvorzug, das spezifisch rein-menschliche Element im modernen Drama ausmacht. Weilen hat ein Schauspiel geschrieben ohne Helden oder Hauptpersonen, oder wie man sie sonst bezeichnen mag, er konzentrirt das gesammte innere Leben auf die Idee der Vaterlandsliebe, wie sie im Gemüthe eines kräftig empfindenden Volkes lebt, all sein Thun beherrscht und sich mannhaft gegen die Unterdrücker aufbäumt, wie sie schließlich selbst im Gemüth des Führers dieser Unterdrücker, in dem Haupt der rohen Soldknechte die Erkenntniß reift, daß im Soldaten nur der echte Vaterlandsvertheiger, nicht der für Eroberung und Unterjochung kämpfende Söldling eine sittliche Berechtigung habe. Diese Idee scheint uns aus allen Wendungen des Weilen'schen Dramas herauszuleuchten, und der Durchführung fehlt es nicht an effektvollen Schlaglichtern, nicht an charakteristischer Schilderung sowohl der militärischen, als der Volkselemente. Ueber das Ganze breitet sich ferner, wie gesagt, so viel Stimmung aus, die Scenen sind so wirksam aneinander gruppirt, daß uns der rege Antheil der Zuschauer selbst dann nicht Wunder nehmen sollte, wenn etwa ein beträchtlicher Theil unseres Wiener Publikums die eben angedeutete Grundidee und ihre Bedeutung nicht sympathisch herausgefühlt hätte.

Auch die Darstellung war diesmal, wie so oft in diesen Räumen, ein Haupthebel des Erfolges. Frl. Wolter als Magdalena-Edda stellte wieder, im sicheren Gefühl ihres schauspielerischen Naturells, eine stramme Figur vor uns hin, ohne falsche Sentimentalität und konventionelles Pathos, in den entscheidenden Momenten von hinreißendem Feuer, dem nur ein auch in den Höhepunkten der Rede ausreichendes Organ und eine

deutlichere Artikulirung der Wörter und korrektere Eintheilung der Redesätze zu wünschen blieb. — Hr. Wagner trug mit Frl. Wolter die materielle Wucht der zweitwichtigsten Rolle mit aller Kraft und allem Feuer, dessen er fähig ist, und Fr. Rettich gab ihrerseits die überaus heikle Gestalt der Ersabé hie und da freilich mit dem üblichen Zuviel an schroffem und zugleich weinerlichem Pathos, doch auch in mehreren Scenen, namentlich im zweiten Akte (Ersabé's Scene mit Magdalena) ungemein charakteristisch, in hochdramatischer Steigerung.

Eine köstliche Gestalt war der Quartiermeister Jan des Hrn. Gabillon, eine sehr tüchtige auch der Marten Kielholt des Hrn. Förster. Anerkennung verdienen auch Frl. Mathes (Annken), Hr. Meixner (Simplicius), Hr. Hartmann (Niels), Hr. Baumeister (Paul), Hr. Lewinsky (Hening), Hr. Franz (Karstens), Hr. Franz Kierschner (Pflug); — warum Hr. La Roche eine so unbedeutende Rolle wie den Klaus Selle übernehmen mußte, die er ziemlich unwillig spielt, ist uns nicht erklärlich. — Die Kostümirung war fast durchwegs sehr charakteristisch: — die HH. Gabillon, Wagner, Förster und Lewinsky namentlich sahen prachtvoll aus; — Frl. Wolter's Kostüm ist nicht glücklich in der Farbenzusammenstellung. Das Ensemble war sehr lebendig, wenn auch vielfach mit hörbarer Hilfe des Souffleurs.

Einige Tage nach der Aufführung der besprochenen Novität ward des ersten Jahrestages von Friedrich Hebbel's Tode durch Aufführung seiner „Nibelungen" gedacht, wobei Fr. Gabillon zum ersten Male die Brunhild gab. Die Leistung war eine sehr tüchtige, namentlich die lange ekstatische Rede im zweiten Akt äußerst sorgfältig und mit künstlerischem Verständniß zurecht gelegt, mit Sicherheit und richtiger Schattirung vorgetragen. — Hr. Wilke, der seit einiger Zeit den Gunther spielt, zieht sich mit Anstand aus der ziemlich schwierigen Aufgabe, und stört nicht. Das ist am Ende Alles, was man von einem König dieser Art verlangen kann.

An der Wien.

Gastspiel des Hrn. Dawison: „Hamlet", „Der Königsleutnant".

An mehr als einem lebendigen Beispiele hat man es erleben können, daß Schauspieler oder Sänger, welche in Wien ihre Laufbahn begonnen, erst im deutschen Auslande zur eigentlichen Geltung, zu Ruf und Ehre, zu Beifall und Vortheil gelangten; ebenso daß Künstler von Bedeutung, die sich aber in ihre hiesige Stellung nicht recht zu finden wußten, der wirklichen oder vermeintlichen Plackereien, mit denen sie ihr hiesiges Wirken verbunden fanden, müde, unserer Stadt den Rücken kehrten und nach Jahren als gefeierte Gäste wiedererschienen, getragen von dem jubelnden Zuruf der Laienmenge, ausgezeichnet durch die Aufmerksamkeit literarisch gebildeter Kreise, dagegen jener Weihe ermangelnd, welche nur ein gleichmäßig dauerndes und ausdauerndes Wirken und die pietätvolle Antheilnahme der eigentlichen Kunstfreunde und Kenner über ein Künstlerleben ausbreiten. An der Spitze der modernen Schauspieler letztbezeichneter Art stehen die Niemann-Seebach und Dawison.

Fern sei es von uns, die bedeutsamen Eigenschaften Dawison's leugnen oder schmälern zu wollen: jene ursprüngliche Gestaltungskraft, die ihn zur Menschendarstellung befähigt, jenes durchdringende Verständniß, mit welchem er die verschiedensten Seiten und Spitzen seiner Kunst zu erfassen, jene aneignungsfähige Sprungfertigkeit, mit der er sich jedes Hilfsmittel bis zu einem gewissen Grade zu Nutze zu machen wußte, jene unverdrossene Energie, mit welcher es ihm gelungen, in drei Sprachen die ganze Stufenleiter der dramatischen Kunst rastlos auf und abzusteigen. *) Dieses Auf-und-ab ist es indessen, was wir als die wahre Schattenseite seiner Leistungsfähigkeit anzusehen um so mehr gezwungen waren, je öfter wir ihn seit seinem Abgange von hier spielen zu sehen Gelegenheit hatten. Wir meinen jene vorübergehende Kraft, der es gelingt, einen Moment mit frappanten Zügen auszustatten, eine Situation mit Glanz zu beherrschen, ohne die sichere Gewähr, die ganze Rolle auf der ihr gebührenden Höhe erhalten zu können. Aufgaben freilich, die nur mosaikartig aus Effektmomenten zusammengesetzt sind, oder kleine Genrebilder, die sich eben nur in einem solchen Momente krystallisiren, haben dem gebildeten und gewandten Schauspieler immer Gelegenheit genug dargeboten, seine vielgestaltigen Eigenschaften und die Behelfe seiner Technik weithin leuchten zu lassen: Aufgaben aber, die den ganzen Menschen erfordern, und eine ganze Welt in sich tragen, Charaktere der tiefsten und andererseits der schlichtesten

*) Der beliebte polnische Schauspieler wollte erst in Paris sein Glück versuchen, doch fand er dort zu viele Hindernisse und widmete sich sodann der deutschen Bühne. Von Hamburg aus engagirte ihn Holbein als Liebhaber für die Burg, wo er sich aber unter Laube's Leitung im sogenannten Charakterfach ausbildete und bereits eine hervorragende Stelle einnahm, als er 1854 dieselbe plötzlich verließ und ein Engagement in Dresden antrat, welches ihm nebst einer einflußreichen Stellung die Möglichkeit gewährte, einen großen Theil des Jahres auf Gastreisen zu verwenden.

Art, welche zu ihrer Lösung der ausdauernden Vertiefung, der naiven Hingebung, des Gleichgewichtes aller Kräfte unabweislich bedürfen, sie konnten von einer solchen proteusartigen Virtuosen-Erscheinung nicht die mustergiltige Verkörperung erhalten. So lange Dawison im Burgtheater war, unter der strengen Disziplin eines wohlgeordneten Ensembles, einer auf sein Darstellungstalent wohlthätig wirkenden, einheitlichen, dabei qualitativ völlig ausreichenden Beschäftigung, einer maßvollen Antheilnahme seitens eines verwöhnten Publikums und einer anspruchsvollen Kritik, da konnte man hoffen — und mehrfache Anzeichen nahezu vollständig gelungener Leistungen berechtigten zu dieser Hoffnung, — daß dem Künstler die Konzentrirung seines reichen Stimmungslebens, die harmonische Ausbildung seiner mannigfaltigen Schauspielergaben allmählich gelingen, und daß in ihm einer jener Künstler erstehen würde, deren Namen Denksteine werden zur Bezeichnung ganzer Epochen in der Entwicklung ihrer Kunst.

Durch den Abgang Dawison's von der Stätte seines hoffnungsreichsten Wirkens konnte dieser Entwicklungsgang nur unwiderbringlich entzwei geschnitten werden, das durften einsichtige Theaterfreunde sofort voraussagen, und jeder Unbefangene, der ihn später in Dresden oder auf seinen Gastspielreisen, so wie vor sieben Jahren im Carltheater spielen sah, mußte eingestehen, daß die Voraussage sich erfüllt hatte. Das waren noch immer die glänzenden Vorzüge an Verstand und Routine, welche einst als eben so viel Anweisungen auf schöne Erfolge gegolten hatten, — die theils kleinliche, theils übertriebene Art ihrer Verwendung aber hatte jenen Blüthenschmuck des Künstlerthums, der sich über das Ganze einer künstlerischen Schöpfung legt, nicht zur Entfaltung kommen lassen, und nur das sich rastlos steigernde Abmühen im Erfinden und Durcharbeiten einer Reihe von Effekten und Effektchen zur Schau gestellt. Eigenthümlich blieben Dawison's Leistungen freilich in Vielem nach wie vor, dieser Eigenthümlichkeit fehlte aber zumeist die verklärende Weihe der Schönheit. Grundgescheidte Leute, die aber vom Theater nicht viel verstehen, haben das die „realistische Schule“ genannt, und damit ein modernes Schlagwort aus dem Wörterbuch der anderen Künste auf das Gebiet der Schauspielkunst verpflanzt, zu welchem auch sofort das gegentheilige von der „idealistischen Richtung“ in Bereitschaft stand. Daraus folgten nun zahllose Erörterungen von verschiedenem literarischem, jedenfalls aber von sehr zweifelhaftem dramaturgischem Werthe, weil dadurch subjektive Ansichten zu kritischen Axiomen, künstlerische Leistungen von sehr ausgeprägtem individuellem Charakter zu Manifestationen imaginärer „Schulen“ gestempelt, die Streitfrage vom praktischen auf den theoretischen Boden hinüber eskamotirt wurde — und man aus allen derlei Elukubrationen schließlich gar nicht mehr entnehmen konnte, ob der recensirte Schauspieler — Realist oder Idealist — seine Rolle gut gespielt habe, worauf es dem gesunden Menschenverstande doch einzig und allein ankommt.

Glücklicherweise hat auf dem praktischen Boden des Wiener Theaterlebens eine derartige Wortklauberei und dramaturgische Dogmatik wenig Halt, der lebendige Sinn für das Wahre und Schöne wird nur wenig, allzuwenig vielleicht, von der klassifizirenden Reflexion beeinflußt, freilich aber von rein äußerlichen Wirkungsmitteln, nicht selten der oberflächlichsten Art, momentan getrübt. Und so war es denn namentlich die Massenwirkung, die man schon am ersten Gastspielabend Dawison's (am 5. d. M.) beobachten konnte, nicht die andächtige Stimmung, mit welcher auserlesene Kreise dem Vertreter einer Richtung, sondern der geräuschvolle Applaus, mit welchem die Masse der Laien dem Koulissenhelden von Ruf entgegenzittern.

Mit dem Hamlet hatte Dawison vor fünfzehn Jahren seine Debüts am Burgtheater begonnen. Welcher Unterschied! Damals war sein Hamlet eine Leistung, freilich voll Ecken und Kanten und Uebergriffen mancherlei Art, aber es pulsirte frisches, volles Leben darin und man erfreute sich an der Natürlichkeit seines Vortrags, im Gegensatze zu dem hergebrachten Wiener Deklamationston, — also gerade an dem, was wir jetzt am peinlichsten vermissen. Der Hamlet Dawison's ist in fünfzehn Jahren nicht zur höheren Einheit herangereift, er hat sich vielmehr zu allerhand Stückwerk zerbröckelt und ist jetzt im sentimentalen Theil von einer Affektation, die ihres Gleichen sucht, an innerer Empfindung und tragischer Vertiefung unbeschreiblich arm, nur in der Ironie von glücklicher Ausdrucksfärbung. Die Ungleichheit der Stimmungen, das fortwährende Abspringen von einem Motiv zum andern, mag als „Auffassung“ hingestellt werden, wiewohl wir uns selbst die Verkörperung der Zerrissenheit nicht ohne höhere Einheit denken können; — aber die verletzende Unwahrheit, da wo der Künstler am meisten Empfindung zeigen wollte — ein widriges Gemisch von weinerlich-singend-nasalen Fisteltönen, von Augenzwinkern und berechneten Geberden — das ist es, was uns diese Leistung verleiden mußte und uns auf's neue bewies, wie

sehr die letzten Jahre hindurch der echte Künstler in Dawison gelitten habe. Wie so oft, so war auch diesmal Hamlet mit seinen guten Lehren an die Schauspieler der schärfste Kritiker seiner selbst, der unter dieser Kritik nicht bestehen konnte. Die bessere Seite der Leistung waren, wie gesagt, die ironischen Reden in den Scenen mit den Hofleuten und Polonius, da war Geist und gewandte Handhabung der Rede, in allem Uebrigen nur eine kleine Anzahl feiner, eigenthümlicher Intentionen, fast verloren in der Menge erborgter und erpreßter Ausdrucksmittel, ein paar Spangen echten Goldes, reich bedeckt mit falschen Steinen.

So weit das Urtheil der Kritik. Das Publikum freilich urtheilte anders, und wir sind es dem Künstler und der Wahrheit schuldig, den durchschlagenden äußeren Erfolg seines Hamlet zu registriren. Hr. Dawison wurde warm begrüßt und nach allen wichtigen Abgängen, sowie nach jedem Aktschluß wiederholt lebhaft gerufen. Das große Haus war überfüllt.

Gleichen, aber nach unserem Dafürhalten weit verdienteren Erfolg hatte Hr. Dawison mit dem Thorane im „Königsleutnant". Hier waren die Uebertreibungen in entschiedener Minorität: sie beschränkten sich auf einige falschsentimentale Grimassen und auf den allzulauten Zorn gegen den Rath Goethe. Was die Auffassung betrifft, so konnte man wohl den Schleier der Wehmuth vermissen, der eigentlich über dem ganzen Charakter gelagert sein soll. Hr. Dawison gab uns einen ziemlich leicht- und sehr heißblütigen Franzosen, diesen aber mit den echtesten Farben, von innen heraus lebendig und von zutreffendem, mitunter sehr feinem Ausdruck. Seine Kenntniß nicht nur der französischen Sprache, sondern speziell der französischen Sprechweise, Akzentuation und Prosodie kommt ihm hiebei natürlich sehr zu statten. Hr. Dawison wurde auch an diesem zweiten Abende (12. d. M.) stürmisch applaudirt und gerufen.

Im „Hamlet" hatte die Direktion das Möglichste gethan, um den Gast auf anständige Weise zu unterstützen. Sie führte uns bei dieser Gelegenheit zwei neue Schauspieler: Frl. Christ und Hrn. Friedmann vor. Wenn man die Befangenheit eines ersten Auftretens in einer fremden Stadt vor einem heiklichen Publikum in Anschlag bringt, so wird man der Ophelia des Frl. Christ eine gewisse Anerkennung nicht versagen können. Erhob sie sich nicht zu poetischem Ausdruck, so hatte sie doch das Verdienst bescheidener Naturwahrheit. Hr. Friedmann war ein etwas düsterer Horatio, störend war auch er nicht; — weitere Rollen mögen weiter für ihn sprechen. — Von den einheimischen Mitgliedern verdient Hr. Friese volles Lob für seinen ganz tüchtigen, wie uns schien Meister La Roche glücklich nachstrebenden Polonius. Daß Hr. Rott als Todtengräber seinen Mann stellte, versteht sich von selbst. Auch Hr. Stein als Rosenkranz genügte. Minder glücklich waren die Uebrigen, doch störte Keiner geradezu, und schon das will etwas sagen. Das technische Arrangement, namentlich beim Erscheinen des Geistes, ließ Manches zu wünschen übrig, während dagegen die Kostümirung, mit löblicher Liberalität vorgenommen, dem Burgtheater zu gelegentlicher Nacheiferung empfohlen werden kann.

Man hätte glauben sollen, die Umgebung Dawison's werde im „Königsleutnant" eine weit bessere sein als im „Hamlet"; doch war dies nur sehr theilweise der Fall. Die Kräfte wären allerdings vorhanden, man benützte sie aber nicht gehörig. Vor Allem hätte Hr. Rott den Mack spielen müssen, eine Rolle, die ihm trefflich zusagt, und die ihm mit um so größerem Rechte zukam, als er sie schon vor Jahren an eben dieser Stelle gespielt hatte. *) Dafür konnte Hr. Friese oder Hr. Findeisen als Professor Mittler mit Glück verwendet werden, während diesmal Hr. Findeisen trotz seiner Routine den Rath Goethe ziemlich ungenügend gab (schon seiner Persönlichkeit wegen), Hr. Friese als Mack nicht sehr wirksam war, und Hr. Herburger, eine ziemlich traurige Acquisition aus der Josefstadt, den Mittler ziemlich spurlos verschwinden machte. Vollständig ungenügend war aber Fr. Rott als Goethe's Mutter, eine Schauspielerin, die schon in Lokalrollen nur in zweiter Reihe steht, zu ihrer diesmaligen Aufgabe aber weder ein ordentliches Deutsch, noch ein passendes Organ, noch eine geeignete Persönlichkeit, noch endlich auch nur eine Spur von Verständniß mitbrachte. — Von den männlichen Mitgliedern war nur Hr. Stein, der sich seiner Adjutantenrolle mit Eifer und Verständniß annahm, von den weiblichen aber Frl. Gallmeyer und Frl. Scholz zu loben. Gretel ist eine sehr dankbare Rolle, ein Talent wie die Gallmeyer konnte ihr somit, — da sie diesmal zum eifrigen Mitspielen aufgelegt war, — trotz einiger Wienerismen im Dialog, die wirksamsten Pointen abgewinnen. — Eine undankbare Rolle ist dagegen der junge Goethe, weil man dabei zu viel an den alten Goethe, und zu wenig an Gutzkow zu denken pflegt. Wir haben beliebte Liebhaberinnen des Burgtheaters an der Rolle scheitern sehen.

*) Der „Königsleutnant" kam 1848 zuerst an der Wien zur Aufführung, unter Lubberger's Regie, welcher den Thorane spielte.

Um so mehr Verdienst hat Frl. Scholz, denn sie scheiterte nicht. War auch Vieles unfertig und durcheinander geworfen in Aktion und Rede (beiläufig sei das breite Austönen der Endsylben gerügt), — ein frischer Ton und lebendiger Sinn belebte doch die ganze Leistung, ein gewisser Schwung der Gesammtauffassung ließ die einzelnen Mängel in den Hintergrund treten und sprach dem Talente der Dame das beste Zeugniß.

Das Arrangement des Ganzen war im „Königsleutnant" ein größtentheils angemessenes, die Kostümirung der Herren durchwegs gut, das Ensemble in einigen Scenen ein sehr lebendiges.

Wiener Konzertbericht.

Quartette.

Laub und Hellmesberger.

m. — Ueber die Eröffnungs-Produktionen unserer beiden Quartett-Gesellschaften haben wir in Nr. 47 d. Bl. ausführlichen Bericht erstattet, und es wären sonach nur die seither stattgehabten Aufführungen näher zu besprechen.

Laub's zweiter Quartett-Abend brachte Beethoven's herrliches Streich-Trio in G-dur, eine Sonate für Piano und Violine in B von Mozart und Schubert's D-moll-Quartett, das effektvollste und beliebteste des großen Meisters. Trotz der vorzüglichen Wiedergabe der erstgenannten Nummern blieb das Publikum merkwürdig kalt. Das Eis ward erst durch den allerdings ausgezeichneten Vortrag gebrochen, mit welchem Laub eine der einfachsten Kantilenen, wie sie bei Mozart zu Tausenden zu finden sind, ein Adagio des Duo's, zu Gehör brachte. Von da an steigerte sich der Applaus, und würde sich vielleicht zu wirklichem Enthusiasmus entzündet haben, hätte sich nicht gerade an dem Abend der kleine Teufel „Pech" in den Kopf gesetzt, die armen Spielenden zu necken. Zweimal rissen Saiten und einmal fing sogar das eine Pult, den Lichtern des andern zu nahe gekommen, zu glimmen an. Solche kleine Störungen genügen, um es zu wahrer Begeisterung nicht kommen zu lassen. Wir Kritiker, bei denen es verpönt ist, uns den Eindrücken mit Naivetät und Sorglosigkeit hinzugeben, lassen uns durch derlei freilich nicht beirren, und wollen daher freudig gestehen, daß wir mit Allem höchlich zufrieden waren, was uns die Geigen boten. Desto weniger waren wir mit dem Vortrag des Klavierparts der Mozart'schen Sonate einverstanden. Welche gute Eigenschaften Frl. Julie v. Asten als Klavierspielerin im Uebrigen besitzen mag (worüber zu urtheilen hier keine Gelegenheit geboten war), die zarte, weiche, innige Empfindung, deren man, um Mozart zu spielen, benöthigt, scheint ihr gänzlich zu fehlen. Wir können auch unmöglich glauben, daß Frl. v. Asten von ihrer Aufgabe innerlich begeistert war; hat sie sich dennoch dieselbe gestellt, so war dies einer der größten praktischen Fehler, die ein Kunstjünger begehen kann. Mag sie ein andermal, ihrer tiefinnigen Ueberzeugung folgend, wählen, was ihr am besten gefällt, das wird sie auch wahrscheinlich am besten spielen.

So sehr wir bedauern, an Frl. v. Asten's Spiel so Vieles tadeln zu müssen, ebenso aufrichtig sind wir erfreut, der Leistung einer andern Pianistin mit uneingeschränktem Lobe zu gedenken. Das Debüt des Frl. E. Hauffe aus Leipzig im zweiten Hellmesberger'schen Quartette verdient wohl das Ereigniß jener auch im Uebrigen sehr genußreichen Produktion genannt zu werden. Da ist feine, allseitig ausgebildete Technik, kombinirt mit tiefem Verständniß der geistigen Aufgabe; da ist jede Nüance genau erwogen und bewußtvoll zum Ausdruck gebracht, ohne deßhalb den Aufschwung zu lähmen oder der Wärme der Empfindung zu schaden. Demjenigen, der sich noch lebhaft an Klara Wieck, diese ohne Frage bedeutendste Pianistin aus halbvergangener Zeit, und an ihr erstes Auftreten in dieser Stadt erinnert, wird Alles in Allem gesagt sein, wenn wir erklären, in Frl. Hauffe die wahrhaftige geistige Tochter jener Künstlerin zu erkennen. Die Aehnlichkeit ist wirklich eine vollständige und erstreckt sich bis in's kleinste Detail, nur steht Frl. Hauffe außerdem eine bedeutendere physische Kraft zu Gebote, — ein nicht zu unterschätzender Vortheil, der ihr im Vergleich zu ihrem Prototype sehr zugute kommt. Das Publikum hatte es aber auch gleich weg, daß es mit einer vielversprechenden neuen Erscheinung zu thun habe, und folgte dem Vortrage des Schubert'schen Es-dur-Trios, das sich unser Gast erwählt, mit gespannter Aufmerksamkeit. Der Beifall steigerte sich mit jedem Satze bis zu Ende. Leider ist gerade der Schlußsatz der sonst so herrlichen Komposition allzusehr in die Länge gezogen, was natürlich die Wirkung auf den Hörer wesentlich beeinträchtigt. An demselben Abende kam noch Schumann's A-moll- und Beethoven's C-moll-Quartett zur Aufführung. Letzteres, eine der schönsten Schöpfungen des Musik-Titanen aus seiner vollkräftigen Zeit, zündete wie

immer und ward mit jener Pietät und Sorgfalt im Zusammenspiel gegeben, welche den Ruf dieser Gesellschaft begründet haben.

Laub's drittes Quartett am 1. d. M. bot gleichfalls einen reichen Kunstgenuß. Statt des im anfänglichen Programme angesetzten Grädener'schen bekamen wir Haydn's G-dur-Quartett, op. 75, zu hören. Laub scheint uns, wie wir schon einmal bemerkt, besonders glücklich in der Wiedergabe dieses Meisters. Auch heute riß er mit demselben seine Zuhörer hin, aber doch nicht auf so ganz legitime Weise; denn gerade im Trio, das so stürmisch da capo verlangt wurde, imponirte er eigentlich nur durch seine staunenswerthe Bravour, während die breit joviale, humoristische Stimmung desselben einen Beigeschmack von Trivialität erhielt, den Papa Haydn in die Komposition zu legen nicht beabsichtigte. Dem, der dasselbe Scherzo seinerzeit von Mayseder gehört hat, wird der hier geltend gemachte Unterschied klar geworden sein. Die Klavier-Piece war diesmal durch ein Quintett von Spohr vertreten. Wer wird wohl dagegen, daß die Werke eines so bedeutenden Repräsentanten seiner Kunst gelegentlich zur Aufführung gelangen, etwas einzuwenden haben? Ist dies zu begünstigen nicht geradezu Pflicht? Wir haben denn auch nichts dagegen einzuwenden und freuen uns, wenn wir unsere Pflicht gethan. — Fr. Marckl-Wiswe spielte ihren Part recht sauber und korrekt und ist offenbar im Besitze eines weichen runden Anschlages und einer hübschen Geläufigkeit. Größere Eigenschaften zu zeigen, bot wohl die Komposition kaum die Gelegenheit. Beethoven's unvergängliches C-dur-Quartett (mit der Fuge) kam zum Schluß. Die Vortragenden hatten sich offenbar alle Mühe gegeben, die ganze Größe der gigantischen Komposition zur Geltung zu bringen — ein Bestreben, das ihnen in der That vollkommen gelang. Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit auch der HH. Käßmayer und Hilbert rühmlichst zu erwähnen. Besonders traten mehrere Viola-Stellen so schön hervor, wie wir sie bisher noch nicht gehört. Das Zusammenspiel in der Fuge aber ließ geradezu nichts zu wünschen übrig.

Aus Hellmesberger's dritter Quartett-Soiree haben wir hauptsächlich Schubert's Oktett hervorzuheben. Das Werk gehört zur Unzahl derjenigen, die der von Gedanken übersprudelnde Komponist so zu sagen aus dem Aermel geschüttelt haben mag: voll der herrlichsten, lieblichsten Themen, aber ungenügend rücksichtlich der Form und Durchführung. Aus den sechs Sätzen desselben erschien uns das Scherzo allein allen Kunstanforderungen vollständig zu genügen, und sprach auch, wie natürlich, unter allen am meisten an. Wir sagen „wie natürlich", denn bei einem Auditorium, wie das, welches die Hellmesberger'schen und Laub'schen Quartette frequentirt, geht die vox populi selten fehl. In Bach's Klavierkonzert mit zwei obligaten Flöten spielte Hr. J. Weidner seinen Part ganz vortrefflich. In Bezug auf das Werk selbst wollen wir indessen nur bemerken, daß wir auf die jetzt evident grassirende Bach-Manie ein andermal ausführlicher zu sprechen kommen werden. Auf Schubert's Oktett, welches viel zu lang (es währt netto eine Stunde), und Bach's Konzert, welches viel zu langweilig ist, fühlten wir uns ziemlich abgespannt und können in der That keine Worte finden, den wohlthuenden Eindruck zu beschreiben, den Beethoven's unverwelkliches A-dur-Quartett, besonders so vortrefflich wiedergegeben, auf uns gemacht hat.

Vorigen Sonntag, also nur drei Tage später, folgte die vierte Produktion derselben Quartett-Gesellschaft. Sie brachte Haydn's Es-dur- und Beethoven's großes F dur-Quartett. Das einzig dastehende Adagio des letzteren übte wie gewöhnlich einen überwältigenden Eindruck auf die Zuhörer und war dessen Aufführung ganz vorzüglich. Desto unzufriedener waren wir dagegen im letzten Stück mit unseren Quartettisten, die dessen Tempo ziemlich übertrieben und in Bezug auf Reinheit und genaues Zusammenspiel sehr viel zu wünschen übrig ließen. Auch Rubinstein's Trio, in B-dur, war viel zu wenig studirt, besonders von Seite des Hrn. „Professors" Dachs, der mehrere Male total daneben griff.

Männergesangverein.

Erstes Konzert am 11. Dezember.

m. — „Es muß sein"! Mit diesen Worten überschrieb Beethoven das Finale eines seiner letzten Quartette. Er meinte dies bei jener Gelegenheit im humoristischen Sinn. Er hätte aber jene Worte auch in ernster Bedeutung nehmen können; ja gerade Beethoven scheint uns, strenger als irgend ein anderer Komponist, an dem Grundsatze festgehalten zu haben, nur dann zu schreiben, wenn es sein mußte, d. h. wenn er des Gedankens und der Empfindung so voll war, daß es überströmte und sich in die schreibende Feder wie in eine geöffnete Schleuße ergoß. Und so sollte es immer sein. Alle wahrhaft großen Werke der Kunst, Literatur und Wissenschaft sind, man möchte sagen, naturnothwendig entstanden. „Um Gotteswillen es muß ja nicht

sein", möchten wir dagegen all' denen zurufen, die uns nichts Besseres bieten können, als was wir in dem hier zu besprechenden Konzerte zu hören bekamen. Mit Ausnahme von Nr. 5 des Programms, nämlich von Schubert's Chor: „Die Nachtigall", wiewohl selbst dieser gegen andere Werke derselben Art des übererfindungsreichen Meisters zurücksteht, hatte keine der vorgeführten Kompositionen eine wahrhafte Berechtigung zur Existenz.

Nummer 1: Schumann's Musification (der Schwulst des Wortes ist hier beschreibend) von Uhland's Ballade „Das Glück von Edenhall" — oder vielmehr von Hasenclever's Bearbeitung dieser Dichtung — ist eines der schwächsten Werke des Komponisten und fällt auch, wenn wir nicht irren, in die späteste Zeit seiner musikalischen Thätigkeit, wo sein Geist sich bereits zu verdüstern begann. Daß Hr. Herbeck durch seine rastlose, höchst ersprießliche Thätigkeit als Chormeister und Dirigent sich ein großes Verdienst um unsere musikliebende Stadt erwerbe, ist allseitig anerkannt. Warum beraubte er sich also selbst eines Theils seiner kostbaren Zeit, um Nr. 2: „Was uns liebt und was wir lieben" („Neu" — heißt's im Programm) sich zu entringen? Es „mußte" ja nicht sein! im Gegentheil — — Nr. 3: Hrn. Esser's „Abendlied" (gleichfalls neu — versichert das Programm) ist in der Stimmung nicht übel — mehr zu dessen Vortheile zu behaupten vermögen wir nicht. Nr. 4: Soldaten- und Studenten-Chor aus Goethe's Faust (wiederum neu!). Aus dem Zeug hätte sich was Großes machen lassen, was zu thun Berlioz jedoch nicht für gut befunden hat. Bei alledem war unter dem vielen diesmal gebotenen „Neuen" diese Nummer die neueste und interessanteste, auf Momente wenigstens. Das überschäumende, frische Leben des Textes konnte nicht verfehlen, den Musiker zu animiren, und so kam Bewegung und Stimmung auch in des letzteren Werk. Allein zu solchem Vorwurfe reicht dies nicht aus, und der Komponist, der eine solche Dichtung ergänzen will, verpflichtet sich zu mehr, als Berlioz hier geleistet hat. — Bereits erwähnte Nr. 5 war dem Programm zufolge die einzige nicht ausdrücklich „neue". Allein: die Alten werden die Neuen und die Neuen werden die Alten. Ganz gewiß war diese Nummer die neueste in dem Sinne, daß sie von allen den jugendfrischesten, lebendigsten und wohlthuendsten Eindruck auf die Zuhörer machte, die auch in dankbarer Erkenntlichkeit hiefür, vielleicht auch im ahnungsvollen Hinblick auf noch bevorstehende Leiden, diesen Chor zur Wiederholung verlangten.

Und, ach! diese trübe Ahnung erfüllte sich nur allzusehr. Die sechste und letzte Nummer des Programms bildete R. Wagner's „Liebesmahl der Apostel" (neu!) übrigens nicht einmal eine seiner schlechtesten, vielleicht weil früheren Arbeiten. Die erste Zeile: „Gegrüßt seid, Brüder, in des Herren Namen!" ist wirklich gut, allein damit ist's auch „alle". Von Melodie, von eigentlicher Phrasen-Gliederung und Satzbildung, überhaupt von eigenthümlichen, kernhaften Gedanken keine Spur! Auch nicht eine einzige, kleine, neue und zugleich dem Ohre zusagende harmonische Aufeinanderfolge. Alles vag und zerfahren, ja nicht einmal von bestimmter Färbung, wohl hauptsächlich in Folge totalen Mangels irgend einer, wenigstens zeitweilig prädominirenden, Tonart.

Wir möchten nur fragen, aber in allem Ernste: von welchem Standpunkt aus läßt sich die Zusammensetzung eines Programms, wie das bei dieser Gelegenheit gebotene, rechtfertigen? Genügt, um die Wahl einer Piece zu entschuldigen, etwa der Umstand, daß dieselbe noch nicht vorgeführt wurde — das Wort „neu" ist geradezu hinterlistig, da es mitunter auf aus den banalsten, fadenscheinigsten Gemeinplätzen zusammengestoppeltes Zeug angewendet wird — ohne Rücksicht auf den inneren Werth der angeblichen Novität? Oder berechtigt der bloße Name eines Komponisten, der durch bedeutende Werke zu wohlverdienter Berühmtheit emporstieg, dazu, die Aufmerksamkeit des großen Publikums auch für seine künstlerischen Verirrungen in Anspruch zu nehmen? Darf es endlich irgend einem, wenn auch im Uebrigen noch so kenntnißreichen und tief geschulten Musiker, weil er auch Dirigent ist und bequem Gelegenheit hat, seine eigenen Musikdichtungen zu Gehör zu bringen, gestattet sein, nicht etwa vor einer kleinen Anzahl persönlicher Freunde und Verehrer, sondern bei einer so großen Gelegenheit, wie ein Konzert im Redoutensaale ist, vor ein zahlreich versammeltes Auditorium zu treten und demselben in der Sprache seiner Kunst eine längere Rede zu halten, wenn er im Grunde nichts zu sagen hat? Wir wenigstens werden sämmtlichen oben aufgeworfenen drei Fragen ein entschiedenes „Nein" entgegenstellen. Das große Publikum ist, hier wie überall, nicht etwa eine Versammlung von lauter Fachkundigen, denen sämmtliche Werke der großen Meister bekannt und geläufig sind. Unserer Meinung nach befänden wir uns in einem wahren embarras de richesses, selbst wenn wir uns auf die Vorführung selten vernommener Tonwerke von anerkannter Vortrefflichkeit beschränken wollten. Solche zunächst zu hören, hat das Publikum, dessen Sache

wir führen, ein unbestreitbares Recht. Durch solche Konzerte, wie das in Rede stehende, wird dem Publikum die Freude an der Musik verleidet und eine allgemeine Begriffsverwirrung über die Prinzipien, das Wesen, die Bedeutung und den Werth der Kunst herbeigeführt.

Mit Rücksicht auf das Gesagte können wir nur bedauern, daß so viel Fleiß und solch' schöne Kräfte wie die unseres Männergesangvereins und ihres Chormeisters auf die Bewältigung so undankbarer und unberechtigter Aufgaben vergeudet wurden.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Hans Lange" und „König Johann" im Hoftheater. Die Franzosen. Wallner.) Das k. Schauspiel brachte in einer Woche eine Neuigkeit und eine Neueinstudirung. Die Novität war P. Heyse's „Hans Lange", die Neueinstudirung Shakespeare's „König Johann". Heyse's Schauspiel und die ihm zu Grunde liegende Fabel aus Kanzow's „Pommerania" sind hinreichend bekannt und besprochen. Für uns bleiben hiebei drei Punkte von Wichtigkeit: war es einmal so leicht, dem Bau des ursprünglich fünfaktigen Stückes einen ganzen Aufzug bei der Aufführung zu entwinden, so hätte nun, unserer Meinung nach, auch noch ein zweiter Akt geopfert werden müssen. Aus den übrig gebliebenen drei Aufzügen wäre alsdann ein größeres Genrebild geworden; andererseits durfte nun und nimmermehr die freie schöne Mannesthat Lange's, der den jungen verlotterten Bugslaff menschenfreundlich in sein Haus nahm, zu einem intriguanten Kniff eines ehrgeizigen Günstlings, welcher (bei Heyse) dem Lange den pommerschen Herzogsbuben zu einer nichtswürdigen „Verbauerung" anbietet und überliefert, umgelogen werden. Mit dieser offenbaren Fälschung der Historie war drittens dem Werk jeglicher Konflikt entzogen, jede uns interessirende Entwicklung der Personen und dadurch wieder jede große Handlung mit minutiöser kühler Aengstlichkeit bei Seite geschoben. Bei der Darstellung (wir referiren über die vierte) animirten die obenbezeichneten drei Akte sehr, nach dem vierten herrschte lautloses Schweigen. Ganz vortrefflich individualisirte Hr. Döring den Hans Lange. Die Damen Bergmann (Dörte), Frieb (Gertrud), die HH. Karlowa (Bugslaff), Baumeister, Dessoir jun. und Hiltl wirkten löblich. Das Zusammenspiel ging rund und lebendig. — Ein würdiger Vertreter des Königs Johann war Hr. Dessoir. Hr. Landvogt (Bastard) konnte nur theilweise genügen. Das Beste des Abends bot die Scene zwischen Hubert (Hr. Döring) und Arthur (Frl. Erhartt). Die übrige Besetzung und das Ensemble ließen sehr viel zu wünschen übrig. In der Oper gastirte zur Aushilfe wieder Hr. Gunz. — In der Wilhelmstadt gaben die Franzosen noch vor ihrem Abgange (1. Dezember) manche nichtssagende Novitäten, die aber ein regsam abwechselndes Repertoir erzielten. Nächsten Februar soll die Gesellschaft nach Berlin zurückkehren. Das Kindertheater eröffnete mit „Sneewittchen und die Zwerge". Neu: „Lieschen Wildermuth", „Schlau Liese'l". — Bei Wallner ward am 30. November das alte Theater in der „grünen Neune" mit einer „Trauerbowle" geschlossen, und das neuerbaute „Wallner-Theater" am 3. Dezember eröffnet. Das neue Haus faßt 1400 Personen. Die erste Vorstellung, zu der meist Eingeladene erschienen waren, hat leider fast mit einem vollständigen Fiasko begonnen. Die beiden Nichtigkeiten: „In Blumenletten" und „Zum muthigen Ritter" riefen äußerst bedenkliche, lange Gesichter hervor, die Hr. Helmerding selbst nicht zu glätten vermochte. Nur das Festspiel: „Der Markt des Momus" hob einigermaßen die gesunkene Stimmung wieder. Dieser im Ganzen mißliche Abend wird der Zukunft der neuen Bühne nicht schaden können, versteht nur Hr. Wallner sein Handwerk recht.

P. **Dresden.** („Pietra". „Edda".) Die erste Novität der Saison im ernsten Genre war Mosenthal's „Pietra". Trotz der Spannung, die man beim Publikum hätte erwarten sollen, fand sich das Gegentheil, das Haus war gleich bei der ersten Vorstellung schwach besucht und die Aufnahme ziemlich kühl, so daß es bis jetzt bei zwei Vorstellungen blieb. Freilich lassen sich des Stückes Schwächen, der Mangel an einem versöhnenden Abschluß und das Ermatten des Interesses vom dritten Akte an, nicht verkennen; allein es bleibt denn doch immer eine effektvolle Tragödie und die Spannung steigert sich bis zum dritten in wirkungsvollster Weise. Und da überdies die Intentionen des Dichters durch Frl. Langhaun (Pietra), Hrn. Dettmer (Manfred), Frl. Berg (Nora) und Hrn. Winger befriedigendst zum Ausdruck kamen, so läßt sich die Theilnahmlosigkeit nur durch Umstände, wie Vorurtheil und verwöhnter Geschmack, erklären. — Ein noch größeres Fiasko machte Weilen's am 6. November zum ersten Male aufgeführte „Edda", wobei das Theater trotz des Sonntags eine ungewöhnliche Leere zeigte, während man bei der zweiten nur vereinzelte Besucher bemerkte. Trotz des anerkennenswerthen Bestrebens der General-Direktion, unserem Publikum bedeutendere Novitäten vorzuführen, trägt sie doch andererseits auch selbst Schuld an dessen Mißglücken, indem sie einmal die Oper auf Kosten des Schauspieles bevorzugt, und soweit sie dies in letzter Zeit pflegte, nur Stücke brachte, worin Emil Devrient seinen bekannten Rollencyklus abspielen kann. Zu dem oben genannten Fiasko kamen aber noch zwei spezielle Gründe hinzu. Erstens waren die Rollen nicht passend besetzt, und zweitens bewegt sich das Drama auf einem Boden, den der Dichter nicht auszubeuten verstand, indem er das Volk der Friesen vollständig verzeichnet hat. Obwohl dieselben Jahrhunderte lang ganz anderen Feinden widerstanden, als die Mansfeld'schen Banden des dreißigjährigen Krieges waren, so verweilt trotzdem die Geschichte bei ihnen nicht mit besonderem Interesse, und der Dichter hätte also durch eine glücklichere Charakterisirung die Theilnahme erregen müssen. Statt dessen gibt er grausame, an barbarische Zustände erinnernde Situationen, wie das Verhalten Kieltholt gegen Ersabé, oder läßt den Volksstamm bei der Frage, welche Haltung er gegen die eindringenden Feinde einnehmen solle, so schwankend und spießbürgerlich erscheinen, daß man sich unmöglich für ein Volk begeistern kann, das nicht aus sich selbst heraus, sondern erst durch das romantische Auftreten eines Weibes zu einem

kühnen Entschluß zu bringen ist. Dabei sind einzelne Umstände ganz über alle Gebühr ausgedehnt, so daß mehr Langweile als Interesse erregt wird. — Hr. Fallenbach stellte den Karpezan in der oberflächlichsten Weise dar und wirkte dadurch auch auf Fr. Bayer (Magdalena-Edda) und Frl. Berg (Ersabé) lähmend ein. Die HH. Winger und Kramer (Kielholt und Jan) wußten sich von diesem Einfluß noch am meisten frei zu halten. *)

Lokales.

Meister Fichtner ist in letzter Zeit von vielen Seiten, speziell auch vom Fürsten Auersperg um Zurücknahme oder doch Modifizirung seines Entschlußes, in Bälde der Bühne Lebewohl zu sagen, bestürmt worden. Wir glauben an die volle Aufrichtigkeit solcher Bemühungen, doch keineswegs an ihre Zweckmäßigkeit. Wir halten diejenigen für die einsichtsvolleren Freunde und Verehrer des Künstlers, welche ihn in seinem Entschluße nicht beirren wollen und bei aller Wehmuth doch eine Befriedigung darin finden, einen Künstler — ein seltenes Beispiel — scheiden zu sehen, bevor es zu spät ist. Hr. Fichtner hat sich denn auch nicht beirren lassen und fest auf seinem Abschiede beharrt, welcher mit Ende Jannar stattfindet.

Dawison setzt sein Gastspiel mit gleichem Erfolg und Zuspruch fort. Er gab am 14. den Othello, gestern den Narziß und morgen sollen „Die Räuber" an die Reihe kommen.

Die französische Gesellschaft brachte bei sehr gut besuchtem Hause eine Wiederholung der „Dame aux camélias", dann „La joie fait peur", „Le Débutant" — eine ganz unbedeutende Kleinigkeit — und eine Wiederholung des „Mari dans du coton", ferner Ponsard's „L'honneur et l'argent", Dumas' nach Iffland bearbeiteten „Le joueur de Manheim" mit dem kleinen Stück „Deux chiens de faience" und endlich gibt sie heute als letzte Vorstellung im Abonnement: Sand's „Le marquis de Villemer".

Hr. Ernst Schulz aus Berlin hält seit einigen Wochen „mimisch-physiognomische Vorträge" im Saale des Hotel „zum weißen Roß" Abends 7 Uhr und erfreut sich eines ziemlich guten Besuches und vielen Beifalls. Das Ganze ist anspruchslos, enthält aber in Bezug auf Mimik und Physiognomik recht interessante Auseinandersetzungen. Die „Vorführung der verschiedenen Charaktere" und das „lebende Bilder-Album" sind sehr gelungen; auch die „Naturgeschichte der Bärte", mittelst auf das Gesicht fallender Schlagschatten ist von guter Wirkung. Weniger wurden wir von der „Darstellung der verschiedenen Menschenracen" befriedigt. Der Vortrag des Hrn. Schulz ist einfach und dem Gegenstand entsprechend und ohne jeden Beigeschmack von Affektation oder Charlatanerie.

Der Unfug der Wiederholungen in den Konzerten, welcher in Folge der immer wiederkehrenden schriftlichen und mündlichen mehr oder minder energischen Proteste beinahe ganz aufgehört hatte, droht in dieser Saison wieder auf's Neue um sich zu greifen. Einem Manne wie Lachner, der eigens nach Wien gekommen war, um seine Komposition zu dirigiren, kann es als Ausnahmsfall nachgesehen werden, nicht aber, daß Hr. Herbeck (im Gesellschafts- und im Männergesangs-Konzert) und Hr. Laub (in seinem Quartett) dem lärmenden Verlangen einer kleinen Minorität so bereitwillig nachgeben.

*) Vergleiche die Besprechung im Theaterbericht d. Bl.

7. — **Eine slavische Beseda** ist am 13. d. M. in den Sperl-Lokalitäten veranstaltet worden. Das Konzert-Programm bestand aus Solovorträgen der HH. Dawison, Laub und des letzteren im Vereine mit den HH. Schlesinger und Epstein, ferner aus Chören in slovenischer und böhmischer Sprache, die unter Hrn. Förchtgott's Leitung trefflich ausgeführt wurden und vielen Beifall fanden. Von den Solisten wurden am meisten die HH. Laub und Dawison bejubelt. Ersterer glänzte namentlich durch den virtuosen Vortrag eines Potpourris über böhmische Melodien, letzterer (der in polnischem Kostüm erschien) durch die wirkungsvolle Deklamation einer Ballade aus Mickiewicz's „Konrad Wallenrod".

Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete am 14. Dezember ein Konzert, welches recht gut ausfiel. Von einem Dilettanten-Orchester kann nicht mehr verlangt werden, als hier geboten wird, und sowohl die Mitglieder, wie ihr fleißiger Dirigent, Professor Heißler, haben allen Anspruch auf Anerkennung. Das Programm enthielt Haydn's Symphonie in C-moll, Schubert's Marsch in G-moll, orchestrirt von Lißt, Weber's Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister", Beethoven's Klavier-Konzert in G-dur und Violin-Romanze, ebenfalls in G-dur. Letztere wurde von Hrn. Hellmesberger meisterhaft vorgetragen. Die Pianistin Frl. Skiwa spielte nett und korrekt, doch ohne Wärme.

Das Professoren-Kollegium an der Opernschule des Vereines Polyhymnia, welches gegenwärtig aus den HH. Professoren Ferdinand Luip (artistischer Direktor), Julius Paulmann (Deklamation und Mimik), den Damen M. Crénêque (französische Sprache), Marianne Nigg (italienische Sprache) besteht, ist neuerdings um drei Persönlichkeiten vermehrt worden und zwar durch die Damen Pruckner (Gesang), Mathilde Kolb (Pianoforte) und Hrn. Stephan Lang (Gesang).

Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde findet Mittwoch den 21. Dezember Nachmittags 5 Uhr im Vereinssaale statt.

Konzerte der nächsten Woche. Heute Samstag Abends, Musikvereinssaal: Frl. Fichtner Pianistin, II.; morgen Sonntag Mittags, großer Redoutensaal: Gesellschaft der Musikfreunde, außerordentliches Konzert, I. (Beethoven's D-Messe): Donnerstag 22. und Freitag 23. Abends, Burgtheater: Tonkünstler-Gesellschaft: „Haydn" I. und II. („Die Jahreszeiten" von Haydn).

Briefkasten der Redaktion. 10 — 16 Dezember: sch in Leipzig, O G in Berlin: Erhalten — ♂ in Berlin, L. v S. und C Th E hier: Benützt — K K K in Königsberg: Wird brieflich erledigt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 52.

Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

24. Dezember. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen

Das Theater der Athener.

Ein Vortrag von Carl v. Lützow.

(Fortsetzung).

Das auf Rädern beruhende Schaugerüst, auf welchem Thespis nach Art des Direktors einer wandernden Schauspielertruppe seine Stücke aufgeführt haben soll, genügte selbstverständlich nur den allerbescheidensten Ansprüchen. Indeß verlangte man auch noch in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, als bereits namhafte Dichter, wie Phrynichos, im Drama thätig waren, selbst in Athen von der Bühne wenig mehr als ein schlichtes Bretterhaus und davor einen geebneten Platz für den Chor, um welchen in Halbkreisform aufsteigend die hölzernen Bänke der Zuschauer sich erhoben. Allein unter der Wucht der Aeschyleischen Muse konnte das alte hölzerne Theater nicht länger bestehen. Als der 25jährige Aeschylos im J. 500 v. Chr. sein erstes Drama auf die attische Bühne brachte, soll der überfüllte Zuschauerraum zusammengebrochen sein; und das Volk, in dem gerade damals unter dem belebenden Hauch seiner jungen Freiheit die Lust an öffentlichen Bauten und Schaustellungen sich mit erneutem Feuer regte, beschloß an Stelle der beschränkten hölzernen Bude, nahe dem Heiligthum des Dionysos, ein großes steinernes Theater zu errichten. So entstand die erste stehende Bühne der Welt, und es ist wahrscheinlich, daß wir dem Aeschylos nicht nur den Anlaß, sondern auch den Entwurf zu diesem Neubau, und zugleich die künstlerischen Grundlagen des gesammten späteren attischen Bühnenwesens zu verdanken haben.

Es waren uns bis vor ganz kurzer Zeit von diesem Theater, das zum Unterschied von anderen späteren Bühnen in Athen das große Dionysische Theater hieß, nur wenige geringfügige Spuren erhalten. Freilich, da man wußte, daß es im ganzen hellenischen Alterthum als Muster für ähnliche Bauten galt, so konnte man aus den zahlreichen, zum Theil sehr wohlerhaltenen Theaterruinen anderer griechischer Städte, sowie nach dem Reliefbild auf einer Kupfermünze und nach den Angaben der klassischen Schriftsteller den Bau sich wenigstens im Allgemeinen rekonstruiren. Jetzt bedürfen wir dieser Nothbehelfe nicht mehr. Einer der bedeutendsten deutschen Architekten und feinsinnigsten Kenner der griechischen Architektur, Hofbaurath Strack in Berlin, hat als Mitglied einer von der preußischen Regierung ausgerüsteten archäologischen Expedition im Frühling des Jahres 1862 auf dem Boden des alten Dionysostheaters am Südabhange der Akropolis von Athen umfassende Nachforschungen angestellt, welche vom glücklichsten Erfolge begleitet waren. Die gesammte Grundform des vor nun bald 24 Jahrhunderten errichteten Gebäudes liegt durch sein Verdienst klar zu Tage. Nicht nur der ganze Zuschauerraum mit Resten der alten Sitze und des bildnerischen Schmuckes ist bis an die Umfassungsmauern hin wieder aufgegraben, auch ein Theil des Bühnengebäudes nebst den Seiteneingängen ward vom Schutte befreit, und wenn auch Manches von den aufgedeckten Gebäuderesten einem Restaurationsbau aus jüngerer griechischer oder selbst römischer Zeit angehört, so ist doch kein Zweifel, daß durch diese Neuerungen an der Disposition im Ganzen

wenig geändert wurde, daß demnach in allen wesentlichen Stücken dieselbe Räumlichkeit uns vor Augen liegt, in welcher die Zeitgenossen eines Themistokles und Perikles wandelten. *)

Der Bau zerfiel in drei Haupttheile: das Bühnengebäude, die Orchestra und den Zuschauerraum. Der Zuschauerraum, an welchem uns sofort die kolossale Größe im Verhältniß zu der kleinen Bühne auffallen muß, besteht aus einer offenen Terrasse von etwa 100 konzentrisch angeordneten steinernen Stufen. Jede dieser Stufen bildet bei den griechischen Theatern entweder einen Halbkreis mit tangentialer Verlängerung oder, wie hier, einen größeren Kreisbogen, von 185—260°. Die Stufen des Theaters von Athen messen etwa $2\frac{1}{2}$ Fuß in der Tiefe und $1\frac{1}{10}$ Fuß in der Höhe, so daß der ganze Sitzraum etwa 110 Fuß hoch und 250 Fuß tief gewesen sein mag. Erinnern wir uns hier der wundervollen Schilderung des Zuschauerraumes in den „Kranichen des Ibykos":

„— Bank an Bank gedränget sitzen —
Es brechen fast der Bühne Stützen —
Herbeigeströmt von Fern und Nah,
Der Griechen Völker wartend da,
Dumpfbrausend wie des Meeres Wogen;
Von Menschen wimmelnd, wächst der Bau
In weiter stets geschweiften Bogen
Hinauf bis in des Himmels Blau".

Zweierlei faßte man in Griechenland bei der Anlage von Theatern vor Allem in's Auge: Gesundheit und eine schöne Aussicht. Der Zuschauerraum des attischen Theaters öffnet sich nach Süden, um die Theaterbesucher vor dem schädlichen Nordwind zu schützen, von dem Athen viel zu leiden hatte, und ihnen die erfrischende Kühlung zu gewähren, die der Seewind vom Süden brachte. Die Stufen zogen sich hoch am Südabhange der Akropolis hinan; von oben blickte man über die Stadt und den Ilyssus weit in das attische Land und auf das Meer mit seinen Häfen und Inseln hinaus. Es blieb Regel in Griechenland, die Sitze, sowie hier in Athen, an eine natürliche Bodenerhebung anzulehnen. Ein Theater auf ebener Fläche, das bei den Römern Regel wurde, war in Griechenland Ausnahme. Man meißelte also die Stufen aus dem Felsen heraus, oder baute sie aus Quadern in das Erdreich des Hügels hinein. So vermochte man, ohne übertriebene Kosten, einen Raum für 30—40,000 Menschen herzustellen. Die Sitzstufen sind durch einen, oder anderwärts durch zwei Gänge in rangartige Abtheilungen getrennt und diese zerfallen wieder in kleinere, keilförmige Theile, zwischen denen sich die strahlenförmig angeordneten Treppen erheben. In jedem Range befanden sich 13 solcher Keile, die man mit unseren Logen vergleichen könnte. Man betritt den Zuschauerraum durch die Treppen von der Orchestra aus. Zunächst führen einige Stufen auf einen Umgang an der Sohle der Sitzreihen empor. Eine Balustrade schließt denselben gegen die Orchestra hin ab. Die Alten berichten uns, daß in den ersten Reihen besondere Sitze den Priestern und obersten Staatsbeamten reservirt waren, wie dies bei der hohen politischen und religiösen Bedeutung, die man dem Theater beilegte, leicht erklärlich ist. Es gehört nun zu den merkwürdigsten Ergebnissen der preußischen Expedition, über 50 dieser Ehrenplätze wieder aufgedeckt zu haben. Man fand nämlich auf den beiden untersten Stufen zwei Reihen von steinernen Thronsesseln, deren jeder unten an seiner Vorderseite den Titel der Person trägt, welche hier ihren Sitz hatte. Besonders hervorragend ist der Thronsessel des Priesters des Dionysos Eleutherens — des Bacchos Sorgenbrecher, wie man sagen könnte, — denn diesem speziell war das Theater geweiht; der Sessel trägt außer der Inschrift auch Verzierungen in Relief aus dem bacchischen Sagenkreise, und steht, etwas vorgerückt, gerade in der Mitte der untersten Reihe. Daneben, zu beiden Seiten, lesen wir die Bezeichnungen des Priesters des olympischen Zeus, des Mysterienpriesters von Eleusis, des Auslegers der pythischen Orakel, des heiligen Herolds, ferner die der obersten Staatsbehörden und Richterkollegien, der Archonten und Thesmotheten u. s. w. Die meisten Inschriften sind griechisch, vielleicht noch aus dem vierten Jahrhundert; die eine römische gilt dem Sitz des Kaisers Hadrian als Archon von Athen. Von den Dichterstatuen, welche das Theater schmückten, haben sich ebenfalls einige Sockel mit inschriftlicher Bezeichnung aufgefunden. So z. B. die Basis für die Statue des Komikers Menandros, von der sich eine Kopie im Vatikan zu Rom befindet. Auch für den berühmten Sophokles im Lateran ist das Urbild wahrscheinlich nirgends anderswo zu suchen, als in der leider zu Grunde gegangenen Bronzestatue, welche dem Dichter im Theater zu Athen errichtet war. — Nach obenhin war der Zuschauerraum durch eine rückwärts geschlossene Säulenhalle bekrönt, in deren schattigen

*) Vgl. J. L. Klein, Geschichte des Drama's, I, S. 139 ff.

Räumen die Zuschauer Erholung oder Schutz gegen das Wetter finden konnten. Der eigentliche Sitzraum blieb, wenigstens in der klassischen Zeit des attischen Theaters, unbedeckt; die Zeltdächer, mit denen man sich die griechischen Theater überspannt gedacht hat, sind ohne Zweifel erst eine Erfindung der römischen Epoche. Im Uebrigen war für die Bequemlichkeit der Zuschauer trefflich gesorgt. Die Sitze waren mit der Nummer des Ranges, der Abtheilung und des Platzes bezeichnet, breit und besonders tief, so daß nicht die eine Reihe die andere drängte, vielleicht auch sesselartig mit Rücken- und Seitenlehnen ausgestattet und nach unten etwas ausgehöhlt, um den Füßen Raum zu geben. Selbstverständlich setzte man sich nicht unmittelbar auf den Stein, sondern belegte die Stufen mit Brettern oder mit Polstern und Decken.

Der zweite Haupttheil, die Orchestra, ist, wie der von ὀρχέομαι, tanzen, abgeleitete Name verräth, der alte Tanzplatz des Chors, und dient auch in dem vollendeten Drama als dessen hauptsächlicher Aufenthaltsort. Es ist ein ursprünglich mit Sand bestreuter, später und jetzt noch mit Marmor gepflasterter Raum von fast halbkreisförmiger Grundgestalt, in welchem zu jeder Aufführung ein bretterner Tanzboden, die Thymele, mit einem Altar oder einer Bildsäule des Bacchos an der Zuschauerseite hergerichtet wurde. Eine oder zwei Treppen vermittelten von hier aus den Zugang zu dem Sprechplatz der Schauspieler auf der Bühne.

Diese letztere bildet eine von dem Zuschauerraum völlig getrennte Baulichkeit von beträchtlicher Länge, bei auffallend geringer Tiefe. Im Rücken der Bühne haben wir uns eine Säulenhalle zu denken, in deren Mitte sich Bosquets und Rasenplätze befanden, wiederum ein Erholungsort für das Publikum. Die zunächst hieranstoßenden Räume, ein langer Mittelbau mit zwei vortretenden Flügeln, enthielten die Garderoben, die Requisitenzimmer und Uebungssäle. Gewöhnlich lagen sie in zwei Geschossen übereinander. Für die eigentliche Bühne bleibt also nur der schmale, längliche Raum an der Vorderseite des Gebäudes übrig. Die Bühne war von drei Mauern eingeschlossen. Fünf Thüren bildeten die Zugänge von den umliegenden Räumen. Wie die Bekrönung der Mauern und das Dach beschaffen gewesen sei, wissen wir nicht. Die Rückwand war am Anfang des zweiten Geschoßes mit einem oder mehreren balkonartigen Vorsprüngen ausgestattet, welche man dazu benutzte, um die Scene an einen erhöhten Ort zu verlegen, oder auch als Haltpunkte für die Dekorationen und Maschinen. Man hat vermuthet, daß für die größeren Vorrichtungen zum Heben oder Fliegen auch wohl ein besonderer Boden über der Bühne angebracht worden sei. Ich kann diese Vermuthung jedoch nicht für hinreichend bewiesen erklären. Dagegen war der Raum unter der Bühne zweifellos zu Versenkungen und sonstigen Maschinen eingerichtet. Er war aus Stein konstruirt, wie die übrigen Bautheile; zum Zweck der Vorstellung belegte man ihn aber mit Brettern. Ebenso wurden auch die Wände der Bühne bei den Aufführungen vollständig bekleidet. Hauptsache für die scenische Ausstattung war die Rückwand. Sie ward mit einer auf Zeug gemalten Dekoration versehen, welche vermuthlich an Leisten befestigt und zum Zusammenschieben oder Wegziehen geeignet war. Das ist die Scene im Besondern, ἡ σκηνή; sie bedeutet den eigentlichen Ort der Handlung, in der Regel den Platz vor einem königlichen Palast. Die Dekoration hat mit der steinernen Hinterwand gewöhnlich drei Pforten gemein. Die mittlere derselben führt in das Innere des Palastes; die Hauptthelden der Stücke treten aus ihr hervor; sie heißt deshalb die königliche Pforte, τὸ βασίλειον; die Seitenthüren dagegen sind für die untergeordneten Personen bestimmt, welche aus den Nebengebäuden des Palastes kommend gedacht werden. Aehnliche bestimmte Vorschriften gab es für die Seitendekorationen. Als Träger derselben wandte man besondere Maschinen an, die sogenannten Periakten, περίακτοι μηχαναί, nämlich große prismatische, auf Zapfen drehbare Gerüste, auf deren drei Seitenflächen verschiedene Dekorationen gemalt waren. Hiebei galt die Regel, daß die Seitendekoration zur Rechten, vom Schauspieler aus gesehen, das Land, das Feld und die Fremde bedeutete, während die zur Linken die Richtung nach der Stadt zu, die Heimath im Allgemeinen bezeichnete. Dieser Gebrauch kam daher, weil für die attische Bühne, das Prototyp aller anderen, die rechte Seite die dem Orient zugekehrte war, während auf der linken sich die Haupttheile der Stadt, der Markt und die Häfen ausbreiteten. Das aber haben beide Seitendekorationen mit einander gemein, daß sie, im Gegensatze zur σκηνή, nicht den Schauplatz der Handlung selbst, sondern die Richtung nach einem außerhalb gelegenen Ort anzeigen. Die genauere Bestimmung desselben geschah dann durch das Umdrehen der Periakten. Wenn zwei Personen nacheinander die Bühne verlassen, um verschiedene

Wege in die Fremde einzuschlagen, so gehen sie beide nach rechts ab, aber vor dem Abgang der zweiten dreht sich die Periakte, und entsprechend ändert sich die Seitendekoration, wenn sie zurückkehren; namentlich gilt dies von den Boten und Herolden, welche bekanntlich in der attischen Tragödie als die Erzähler der That, deren Vollzug in der Regel außerhalb der Scene liegt, eine so hohe Bedeutung haben. — Nun fühlten aber die attischen Dichter doch auch das Bedürfniß, den tragischen Vorgang lebendiger, als es durch die Erzählung oder den Reflex der That in den Worten und Gesängen der Schauspieler möglich war, dem Zuschauer vor Augen zu bringen. Man bediente sich hiezu einer eigenthümlichen Vorrichtung, des ἐκκύκλημα oder der ἐξώστρα. Z. B. wir hören auf der Bühne, daß eine furchtbare Katastrophe sich vollzogen hat; der Weheruf tönt von den Lippen der Schauspieler und hallt wieder in den Gesängen des Chor's; — da öffnet sich die große Mittelpforte der Hinterwand und auf die Bühne wird das Ekkyklema vorgerollt, eine zweite kleinere Bühne, auf der tableau-artig in architektonischer Umrahmung die im Innern des Palastes vollführte That in ihren unmittelbaren Folgen dargestellt ist. So sah man in der Aeschyleischen Orestie das Badegemach mit den Leichen der Kassandra und des Agamemnon, und neben ihnen Klytemnästra, die blutige Waffe in der Hand, wie sie sich mit höhnenden Worten des Gattenmordes rühmt. In Sophokles' „Elektra" verlangt Aegisth den Leichnam des Orestes zu sehen, den er zu tödten befahl; die Exostra mit der verhüllten Leiche rollt auf die Bühne, er enthüllt sie und findet den Leichnam seines Weibes Klytemnästra. Nach wenigen Minuten verschwindet das Bild wieder und die Handlung, der inzwischen gleichsam Stillstand geboten war, nimmt ihren Fortgang.

Man erkennt hieraus deutlich, wie vorwiegend ideal die ganze Physiognomie der Bühne beschaffen war; und in gleicher Weise haben wir uns auch die Ausführung der Dekorationen und Requisiten vorzustellen. Ursache hievon war keineswegs die vermeintlich unentwickelte Mechanik und Technik der damaligen Zeit. Wie man den Blitz und Donner nachahmen, die Götter auf Wolkenwagen vom Himmel herab-, und Geister, wie wir dies in den „Persern" sahen, mittelst Versenkungen aus dem Boden emporkommen ließ, so hätte die Kunstblüthe der damaligen Zeit auch eine vollkommen naturalistische Durchbildung der Scene zugelassen. Allein dem widersprach die Anlage und Bestimmung des Ganzen. Die Vorstellungen fanden stets bei Tage statt. Durch die Tagesbeleuchtung war eine malerische Wirkung in unserem Sinne von vornherein ausgeschlossen. Dazu kam die kolossale Größe des Theaters. Sie verlangte, daß die Dekoration in möglichst großen Massen behandelt wurde, von denen sich die Gestalten der Schauspieler klar und scharf abheben konnten, und bewirkte zugleich, daß man jede perspektivische Vertiefung der Bühne vermeiden und den Schauplatz der Handlung möglichst nahe an den Rand des Prosceniums hinanrücken mußte. Dieser vordere Theil der Bühne heißt deßhalb speziell das λογεῖον, der Sprechplatz. Es ergibt sich hieraus zugleich, daß das berührte Verhältniß von Bühne und Zuschauerraum keineswegs für das Publikum so unpraktisch ist, als es bei flüchtiger Betrachtung scheinen könnte. Auch die am weitesten seitwärts oben Sitzenden übersahen bequem das ganze Logeion.

(Schluß folgt)

Theater- und Musikbericht aus Stuttgart.

I.

Die Konzertsaison.

1. — Wie das Theaterleben unserer Stadt in unverkennbarem Wachsthum begriffen ist, und nachdem es noch vor wenigen Jahren nur vier Tage in der Woche umfaßte, nächsten Jahres einem nicht unwahrscheinlichen Gerüchte zufolge auf tägliche Vorstellungen ausgedehnt werden dürfte, auch mit der wachsenden Frequenz Konzessions-Bemühungen um ein zweites Theater, die jedoch bis jetzt vergeblich blieben, hervorruft: so zeigt das Konzertleben bei uns seit einiger Zeit noch klarer einen stetigen bemerkenswerthen Aufschwung, und ist einer der besten Gradmesser für das auffallend rasche Emporwachsen unserer Residenz in die Verhältnisse einer Großstadt. Während bis vor Kurzem, namentlich vor der Aufnahme der österreichischen Künstler Singer, Goltermann, Bennewitz u. a. in die hiesige Kapelle das Publikum mit Ausnahme der „Abonnements-Konzerte" fast gänzlich auf die durchreisenden Künstler angewiesen war, bilden jetzt die Konzerte Auswärtiger nicht mehr als den vierten Theil des Ganzen. Innerhalb der drei ersten Wochen nach Eröffnung der Konzert-Saison haben

vier periodische Soirée-Unternehmungen, der Pianisten Dionys Pruckner und Speidel, des Kammervirtuosen Singer und die sogenannten Abonnement-Konzerte der Hofkapelle ihren Anfang genommen, und außerdem noch Einzelkonzerte der Fr. Viardot-Garcia, der HH. Fohmann, Attinger, Lauterbach stattgefunden, wobei ich die von verschiedenen Dilettanten-Vereinen ausgehenden Konzerte, wie diejenigen des Orchestervereins, unter Direktor Fröhlich, des Singvereins unter Direktor Stark, welcher neuerdings „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann aufführte, der Harmonie, die Schiedmaier'schen matinées musicales u. s. w. gänzlich übergehe.

Hr. Fohmann, der zuerst eintrat, ist eine sehr beachtenswerthe Spezialität auf dem Horn. Die Reinheit seines Einsatzes, die Zartheit seines Legato, das Innige und Schmelzende seines Vortrags überhaupt haben ihn in kurzer Zeit zu einem unserer beliebtesten Konzertisten gemacht, und kamen auch diesmal, besonders in dem Mozart'schen Concerto für das Horn und im Vortrag der Schubert'schen Melodien zu Heine's „Am Meere" und „Ständchen" zu ungestörter Geltung. Die unter den Novitäten der Abonnement-Konzerte voriger Saison bereits erwähnte köstliche Serenade Mozart's für 13 Blasinstrumente machte den Beschluß des wohlgewählten und von einem zahlreichen Publikum wohlaufgenommenen Programms. Nicht einer gleich ungetheilten Aufnahme hatte sich das im Theater veranstaltete Konzert der berühmten Viardot-Garcia zu rühmen, obwohl es in mehr als einer Hinsicht interessant war. Es brachte uns nämlich neben der hier schon bekannten Toccata Seb. Bach's, von Esser für Orchester instrumentirt, noch den 18. Psalm von Benedetto Marcello für Solo und Chor, und das berühmte „Stabat mater" von Pergolese, doch letzteres nicht in der Originalfassung für zwei Frauenstimmen mit Streichquartettbegleitung, sondern in der Einrichtung Lwoff's für Soli, Chor und großes Orchester — eine Bearbeitung, welche zwar den einfach rührenden, gebetartigen Ausdruck der Originalkomposition zum Theil aufhebt, doch bei der geschickten und feinfühligen Benutzung der gegebenen Motive volle Anerkennung verdient. Fr. Viardot-Garcia macht wohl keinen Anspruch mehr auf Stimme, hatte auch in dem „Stabat mater" die zweite Partie übernommen, und es war in der That oft peinlich, die Absicht dieses gedrückten, der Festigkeit des Kernes beraubten Klanges, welcher in seiner Armuth selbst die großen Mittel der Schule kaum entfalten konnte, für die That nehmen zu sollen: dennoch konnte dem gebildeteren Ohre das besondere ideale Gepräge ihrer Gesangsweise nicht verloren gehen, die geistig freiere Haltung und die Kontinuität eines innerlichen Charakterisirens. Diese geistige Physiognomie ihres Gesanges machte sich selbst neben den schönen Stimm-Mitteln des Frl. Eber, Mitgliedes unserer Oper geltend, welche mit Wärme und mit einer um so anerkennenswertheren Sicherheit die Oberstimme führte, als sie dieselbe in Folge eines Mißverständnisses über die von der Konzertgeberin gewählte Partie erst ganz kurz vor der Aufführung übernommen hatte. In einigen schwunghaften Stellen des Marcello'schen Jubelpsalms, in dessen moderner Färbung freilich wenig dem Kirchenstyl Entsprechendes übrig bleibt, kam die durch den Affekt gehobene Stimme der Garcia zu merkbarerer Geltung, was von dem dankbaren Publikum mit stürmischem Da capo-Verlangen anerkannt wurde, zu welchem überdies Ihre Majestäten — auf deren Wunsch das Konzert veranstaltet worden — durch Ausharren in der Loge das Zeichen gaben. Das Orgelkonzert des Hrn. Attinger, Lehrers an der hiesigen Musikschule, welches in der St. Leonhardskirche stattfand, war vornehmlich interessant durch Vorführung einer schwunghaften Hymne des Konzertgebers „Heilig ist Gott", und durch ein Kuriosum von Kirchenmusik von Franz Lißt, den 23. Psalm für Sopran mit Harfen- und Orgelbegleitung, gesungen von Frl. Antonie Panocha, eine Andachtsäußerung, der man wenigstens nicht die Nachahmung älterer Meister vorwerfen kann. Auch eine Komposition für Violine und Orgel von Abert kam zur Aufführung, sowie ein Psalm von dem berühmten Orgelspieler und Komponisten Faißt, Vorstand der hiesigen Musikschule. Hr. Faißt, der wohl in Folge einer kaum vollendeten Kunstreise mit eigenen Aufführungen noch nicht hervortrat, erhielt in diesen Tagen vom König die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Was nun die periodischen Konzert-Unternehmungen betrifft, so führte Hr. Speidel sich diesmal durch ein ernsteres und gehaltvolleres Programm ein. Unter den Instrumentalstücken seines gemischten Programms wäre besonders das schöne Trio in C-moll für Klavier, Violine und Violoncell von Mendelssohn hervorzuheben, und als eine ausgezeichnete Leistung Singer's die Gavotte und Menuette für Violine von Seb. Bach; daß jedoch der Konzertgeber das Publikum nöthigte, jene 33 Veränderungen von Beethoven über einen Walzer

Diabelli's, welche trotz der Größe des Meisters doch zumeist als kunstvolle Uebungsstücke erscheinen, in einem ganz akkuraten regelrechten Vortrage von der ersten bis zur letzten anzuhören, war wohl kein Fortschritt in dem Geschmacke seiner Auswahl zu nennen. — Rein im Gebiete der Instrumentalmusik halten sich die von Konzertmeister Singer arrangirten Soiréen. Die erste derselben brachte uns drei Quartette, D-moll, Nr. 2 von Mozart, F-moll, Nr. 11, op. 95 von Beethoven, und das nachgelassene D-moll-Quartett von Schubert, eine äußerst wirksam gewählte Zusammenstellung. In dem ersten, dem Mozart'schen Musikstücke, das in so reiner, kampfloser Weise das reale, heitere Empfinden verklärt und das Gemüth in diese lebensfrische Sphäre des unschuldigen jugendlichen Gutseins erhebt, ist der dritte Satz, Menuetto, ein Juwel, ein kurzes originelles Prachtstück, das auch auf einen Ausbruch der Begeisterung wiederholt werden mußte. Gegen diesen Lebensgeist jugendlicher Freude mußte wohl der nicht minder charakteristische Beethoven'sche F-moll-Satz fast zu hart anstoßen mit seinem düsteren, nicht selten gewaltsamen Ringen tiefernster Gemüthsmächte, als eine anfangs fremde unverständlich erschütternde Welt, bis er gleichsam ein anderes, geistigeres Maß der menschlichen Seele erschließt und nun desto tiefer ergreifen mag mit seiner ernsten, unendlichen Melancholie, mit den tief menschlichen Klagen und den wahrhaftigen Seufzern besonders des zweiten Satzes; während der vierte Satz mit dem auffallenden abrupten Finale schon fast Annäherungen an die Zukunftsmusik wahrnehmen läßt. Das nachgelassene Quartett Schubert's führte sodann die Stimmung mit der kunstvollen und meisterhaften Durcharbeitung seines rührenden Liedes „Der Tod und das Mädchen" vermittelnd in das Leben zurück. Die Ausführung seitens der HH. Singer, Barnbeck, Debuysère, Krumbholz, sämmtlich der Hofkapelle angehörig, war durch Gleichmäßigkeit und Virtuosität hervorragend, und ist besonders von dem erstgenannten dieser Künstler zu rühmen, daß anstatt eines jeweiligen Hervortretens der Persönlichkeit mehr und mehr eine sehr wohlthuende Reserve und Eingänglichkeit, so wie eine auch in den höchsten Affekten diskrete Bogenführung sich angenehm bemerklich macht; die neben den Bravourleistungen mehr und mehr entfaltete Vorliebe für klassische Musik läßt auch Geist und Seele seines glänzenden Spiels gehoben erscheinen. Wenn früher bei dem Beginn dieser Quartette das Violoncell von Goltermann unentbehrlich erschien, so darf nun mit Befriedigung gesagt werden, daß das neugewonnene Orchestermitglied Hr. Krumbholz aus Schwaben, wahrscheinlich durch ein sehr schönes Instrument unterstützt, einen Wohlklang von eigenthümlichem Reiz und eine große Delikatesse des Tons entwickelt. — Hr. Goltermann, welcher nach fast zweijährigem Kranksein endlich zurückgekehrt, und nunmehr vollständig in seine hiesige Stellung wieder eingetreten ist, hat sich dagegen dem Unternehmen des Hrn. Pruckner angeschlossen und ist in dessen erster Soirée zusammen mit dem sächsischen Konzertmeister Lauterbach aufgetreten; doch wollte uns bei allem Geiste seines Vortrags bedünken, als ob sein Strich noch nicht ganz die frühere Elastizität und Energie wieder erlangt habe.

Hr. Pruckner hat es vorgezogen, diesmal gleich Hrn. Speidel ein mit Vokalproduktionen untermischtes Unterhaltungsprogramm aufzustellen. Lieder, von Fr. Marlow und Hrn. Pischek gesungen, werden hier immer gern gehört, selbst wenn die Komposition eine so gefährliche Repräsentation findet, wie das zarte „Waldesnacht" von Schubert in dem reckenhaft mächtigen Gesange Pischek's. Uebrigens hatte sich Stuttgart gewissermaßen das Wort gegeben, gerade diesem Konzertgeber den Kranz seiner Anerkennung zu reichen. Listen, welche derselbe in dem Vorhaben, auch auswärtige Künstler heranzuziehen, ausgelegt hatte, blieben zwar, nach der Art schwäbischer Kleinstädte, ohne alle und jede Folge, was um so mehr auffallen dürfte, als dies die erste Aeußerung Pruckner's war, seitdem er als Hofpianist (mit Gehalt) entschieden für Stuttgart gewonnen ward; dagegen wurde das Konzert selbst ohne Verhältniß mit allen übrigen besucht, so daß eine Menge Hörlustiger Abends nicht Eingang fanden, und die Anwesenden überschütteten den Künstler, besonders nach seinen Einzelvorträgen — Ballade (G-moll) von Chopin und ungarische Rhapsodie Nr. 12 von Lißt — mit einem Beifall, wie er hier selten gehört worden ist. Wir haben besonders in dem Vortrage des letztgenannten Stückes Stellen von außerordentlicher Grazie und wieder von hinreißender Energie unter Darlegung einer fast fabelhaften Technik bewundern können, bedauern aber dennoch, daß Pruckner nicht mehr von seinem eigenthümlich Besten in klassischer Musik vorführte. Hierin haben wir das etwas barocke Beethoven'sche Es-dur-Trio (Op. 70) für Klavier, Violine und Cello zu nennen, dessen nicht minder origineller, jedoch melodischer dritter Satz besonders allgemein fesselte; bei dem wunderbaren Schumann'schen Es-dur-Quintett sodann für Klavier und Streichquartett, welches den Schluß bildete,

schien uns das volle Fahrwasser für den Konzertgeber gewonnen.

Einen künstlerischen Glanzpunkt des Konzertes bildete der Vortrag Lauterbach's aus Dresden. Dieser Künstler verbindet mit einem bescheidenen Aeußern und einem fast jugendlich ungelenken Auftreten eine außerordentliche künstlerische Einfachheit und Vollkommenheit der Spielart. Sein Ton hat merkwürdig viel Körper und Größe und eine fast glastonartig deckende Weichheit, welche verbunden mit geistiger Zartheit des Ausdrucks einen eigenen Reiz seines Vortrags bildet. Ebenso ist die Vollkommenheit seiner Technik bewunderungswerth; er ist, wenn wir nicht irren, ein Schüler Beriot's. Das Geistige und noch mehr das Gemüthansprechende seiner Manier muß diesem Künstler, bei welchem uns das sinnige Wesen der unvergeßlichen Therese Milanollo zur Erinnerung kam, leicht ein unbefangenes Auditorium unterwerfen; auch folgte der hinreißend vorgetragenen Spohr'schen „Gesangsscene" für die Violine ein dreimaliger Hervorruf. — Noch kurz vor der Abreise dieses Künstlers wurde eine fernere musikalische Soirée gewissermaßen extemporirt, und fand, von den HH. Barnbeck, Debuysère, Goltermann und Pruckner unterstützt, obwohl nur einige Stunden vorher angezeigt, Besuch und Beifall in reichem Maße.

Auch in dem ersten der sogenannten „Abonnement-Konzerte" der Hofkapelle zum Besten des Witwen- und Waisen-Fonds der Hofbühne trat Hr. Lauterbach mit größtem Beifall auf, und zwar gegen den Wortlaut des Konzertprogramms in zwei Produktionen, wobei noch eine andere Nummer dieses Programms des Hrn. Kapellmeisters unerwarteten Schiffbruch litt. Hr. Eckert hat sich nämlich zwar entschlossen, in diesen Konzerten, der alten Sitte und dem allgemeinen Wunsche gemäß, endlich wieder einen Wechsel größerer vokaler und instrumentaler Produktionen eintreten zu lassen, ohne jedoch die ersteren dirigiren zu wollen, welcher Umstand nunmehr die Weigerung der Sängerin, Fr. Leisinger, und damit den Ausfall der Nummer, eines Spontini'schen Duett's, veranlaßte; Hr. Schütky und Hr. Sontheim traten dafür mit einem Duett aus der „Vestalin" ein. Die Orchesterproduktionen: Beethoven's A-dur-Symphonie, Scherzo russe von Glinka, Konzert-Ouvertüre von Lindpaintner, wurden mit Meisterschaft exekutirt. Unerwarteter Weise sind diese Konzerte, deren Verlegung in den Saal des Königsbaues der verstorbene König seit der Herstellung dieser seiner Schöpfung befohlen hatte, nunmehr wieder in ihre ursprüngliche Stätte, das Theater zurückgewandert, nach einer Abwesenheit von nur drei Jahren; man kann sich aber vom Standpunkte der Musik aus nur höchst befriedigt hiedurch erklären, da die flache Basilika-Decke in großer Höhe, die schwere Traverse, welche die Rotunde von dem Schiff trennt, u. dgl. m. im Saale des Königsbaues die akustischen Effekte hindern und verwirren. Zu Musikaufführungen, die für ein kleineres Publikum berechnet sind, dient gewöhnlich der lange und gewölbte, circa 400 Personen fassende Saal des sogenannten „Oberen Museums".

Frankfurter Musikzustände.

Zur Geschichte der Frankfurter Gesangvereine. — Oratorien-Aufführungen. — Liederkranz.

H. B. — Diesmal will ich Ihnen von den Gesangvereinen erzählen. Wir haben hier zwei große Vereine, die sich die Aufführung von Oratorien zur Aufgabe gemacht haben, den Cäcilien- und den Rühl'schen Verein. Der erstere ist 1818 von dem Theater-Sänger Schelble gegründet und lange Jahre geleitet worden. Vorübergehend waren Mendelssohn, F. Ries, Hiller und Vogt bei ihm thätig, von 1840 an F. Messer, seit 1860 C. Müller. Der letztere wurde 1852 von F. W. Rühl gegründet und bis zu Rühl's Weggang geleitet; seit drei Jahren hat ihn Friedrich in Händen. Der ältere Verein hatte anfangs bloß den rein künstlerischen Zweck im Auge; seit Messer's Leitung trat aber auch das katholische Prinzip in den Vordergrund. Strenggläubig, wie Messer war, prägte er auch dem Verein die Orthodoxie ein. „Wer Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein!" hörten wir ihn einst seinen Schülern in der Probe zurufen. Die unbedingte Hingebung, die rückhaltlose Bewunderung, die Verehrung unserer großen Oratorien-Meister verlangte er; Gefühl, nicht Kritik, solle der Sänger wie der Hörer mitbringen. Das war schon gut gemeint, aber eine Verkennung des Publikums, das einestheils der Behaglichkeit zuneigte, anderntheils strenge Rechenschaft über das Kunstschaffen verlangte. Der Erfolg war denn auch, daß der Cäcilien-Verein unter einem Schein-Enthusiasmus erlahmte und eine rührigere Partei nach Neuem strebte. Rühl stellte sich an deren Spitze und rief den neuen Verein hervor, der in jeder Hinsicht Opposition zum älteren Verein bildete. Er war, während jener das vornehme Patrizierthum, den Konservatismus und Katholizismus repräsen-

tirte, rein bürgerlich und protestantisch. Nicht Glauben, sondern Ueberzeugung verlangte Rühl; mit einer Kritik, die bis auf den Nerv einschnitt, regte und rüttelte er Sänger und Hörer zu einer neuen frischen Thätigkeit an. Es entstand ein Prinzipienkampf zweier Parteien, der, bei der politischen Ebbe Anfangs der fünfziger Jahre, das gesammte Interesse des Publikums lange Zeit in Anspruch nahm und endlich mit dem Sieg der Fortschrittspartei endigte. Die Kunstkritik gestand dem Rühl'schen Verein den Vorrang zu und feuerte damit den Cäcilien-Verein zu neuer Anstrengung an. Die beiden Vereine wetteiferten ein paar Jahre miteinander, bis 1860 Messer starb und 1861 Rühl nach Mainz ging. Seitdem ruht der Kampf, aber — es fehlt auch das Prinzip! Es sind wohl ziemlich dieselben Elemente in beiden Vereinen; der eine Dirigent, Müller, stand aber den vorhergehenden Parteikämpfen zu fern (er ward aus Münster in Westphalen berufen), er ist überdies eine sanfte, versöhnliche Natur; der andere, Friedrich, ist ein Schüler von Messer, seine Berufung aus dem anderen Lager war schon ein Schritt zur Beilegung des alten Streits. Es kam aber noch ein anderes Moment hinzu, was die Kunststreitigkeiten in den Hintergrund schob: die politische Bewegung seit Anfang der sechziger Jahre, die auf die gesammten musikalischen Verhältnisse großen Einfluß übte.

Außer jenen beiden Oratorien-Vereinen bestehen hier noch einige s. g. gemischte Vereine, von Männern und Frauen gebildet, ein „Opern-Gesangverein“, ein von einer Dame geleiteter „Quartett-Verein“ u. a., die sich aber wegen ihrer dilettantischen Leistungen und der Scheu vor der Oeffentlichkeit der Kunstkritik entziehen. Dagegen gibt es noch eine ganze Anzahl, 22 Männer-Gesangvereine, deren bedeutendster der „Liederkranz“ ist. Der Liederkranz besteht schon seit Anfang der zwanziger Jahre. Seine früheren Triumphe und sein Verdienst um die Mozart-Stiftung hatten den Verein zu so hohem Selbstbewußtsein gebracht, daß man sagte, die Mitglieder reisten mit ihrem Liederkranz-Diplom wie mit einer diplomatischen Empfehlung herum. Gegenüber den andern Männer-Gesangvereinen hielt er sich so sehr zurück, daß selbst das Schützenfest, das die übrigen Vereine in einen Bund einigte, ihn nicht zu einer gemeinsamen Thätigkeit bringen konnte. Erst im J. 1863, wo die Erinnerung an die erste nationale Einigung des Jahres 1813 alle Sonder-Interessen unterdrückte, kam er herbei. Die Körner-Feier ward deshalb für Frankfurts Musikgeschichte von besonderer Bedeutung.

Die drei genannten größeren Vereine haben ihre ersten Aufführungen gegeben. Am 31. Oktober brachte der Rühl'sche Verein Haydn's „Schöpfung“.

Rühl, der überall mit Prinzip Musik macht, stellte seiner Zeit in das Programm seines Vereins die Aufführung solcher Werke, „in denen der Schwerpunkt im Chor liegt“. Das war die richtige Bezeichnung seines Zwecks, Heranbildung der Massen des Volks. Wenn das Oratorium für die Zukunft eine Berechtigung hat, so wird es vielleicht auch auf diesen Satz sich gründen; als Gegensatz zur Oper, der vielgestalteten Handlung Einzelner, wird es die Ideen der Massen in großartigen Chorgesängen darstellen. In unseren Volksfesten könnte man jetzt schon die Keime des neuen Oratoriums erkennen. Die Rede, das wirklich gesprochene Wort, wird dann das gekünstelte, naturwidrige Recitativ verdrängen, und auch die Arie, die Empfindung des Einzelnen, muß sich zur verstandesmäßigen Rede aufschwingen, oder in dem Ausbruch der Massen aufgehen.

Soll ich Ihnen von der Aufführung noch etwas sagen, so ist es eine Bestätigung des eben Gesagten. Rühl's Geist lebt noch in dem Verein, wenn auch das Prinzip nicht mehr in jener Schärfe durchgeführt wird. Hr. Friedrich hat sich seit den paar Jahren recht wacker herausgearbeitet; gerade diese Aufführung zeugte davon, daß er weiß, was für einen Vorgänger er hatte. Die Chöre traten als das Bedeutendste in den Vordergrund. Die Arien wurden von Solisten (Frl. Rothenberger aus Köln, Hrn. Borchers aus Wiesbaden und C. Hill von hier) recht tüchtig ausgeführt; das Publikum ehrte ihre Leistungen durch öfteren Beifall; das eigentlich Erwärmende, Zündende entsprang jedoch aus den Chorgesängen.

Am 25. November, am Frankfurter Buß- und Bettag, führte der Cäcilien-Verein Händel's „Jephthah“ auf, und zwar nach der Bearbeitung Mosel's. Der Freiherr v. Mosel hat sich, wie Ihnen zu Wien am besten bekannt sein wird, durch die Instrumentirung einzelner von Händel nicht ausgeschriebener Solo-Sätze, sowie durch Kürzung mancher übermäßiger Längen insofern ein großes Verdienst erworben, als er dadurch die Aufführung der Händel'schen Werke möglich machte. Diese Opportunität hat aber seine Bearbeitungen in solchen Ruf gebracht, daß man auch alle Sünden derselben mit in den Kauf nahm. „Jephthah“ ist durch die Versetzung einiger Stücke aus der „Deborah“ so entstellt, daß dem Werk der ganze einheitliche Charakter fehlt, und das Frankfurter Publikum, wie ein Theil der Kritik, von

Charakterlosigkeit des Händel'schen Werkes sprach. Es gilt deßhalb, zur Rettung Händels, die Mosel'schen Schnitzer in ihrer ganzen Nacktheit bloßzulegen, um so mehr, als sich bei Händel selber schon ein Kompromiß älterer und neuerer Ideen findet, das nur noch eine Einheit des Kunstwerkes zuläßt, wenn es in seiner ganzen Strenge festgehalten wird. Der hebräische Jephthah ist ein nationaler Held, der für die Befreiung des Vaterlandes gefeiert wird; die Situation zwingt ihn aber, um dieses Heldenthums willen, zur Selbstopferung. Jephthah ist der unrechtmäßige Sohn Gilead's; als solcher wird er von den Brüdern verstoßen. Er treibt sich im Lande Tob umher und sammelt „lose Leute" um sich. Unterdessen war sein Vaterland in Knechtschaft gerathen. Der grausame Mord seines dritten Vorgängers Abi-Melech an seinen 70 Brüdern hatte Aufruhr und in Folge dessen Parteiung und innere Befehdung hervorgerufen, die wohl unter seinen Nachfolgern noch fortgedauert haben mag, denn es heißt: Die Kinder Israels dienten dem Gotte Baalim und Astaroth, von Syrien und Sidon, der Philister und der Kinder Ammons, d. i. die Männer sonderten sich ab und pflegten ihren getrennten Kultus. Die Philister und Ammoniter mischten sich in die inneren Streitigkeiten und unterwarfen die Israeliten. Nach 18 Jahren der Noth riefen diese Jephthah zurück. Der nimmt die Wahl an, unter der Bedingung, auch ihr Haupt zu bleiben in Friedenszeiten. Jephthah weiß, daß er nur als Sieger im Land bleiben und den Makel der Geburt auslöschen kann; darum das furchtbare Gelübde, über dessen Ausgang er nicht zweifeln konnte. Er siegt und die starre Sitte zwingt ihn zur Vollstreckung des Spruchs, er opfert die eigene Tochter. Von hoher nationaler Anschauung, wie die ganze Geschichte, ist ihr Schluß. Von da an ward es Gewohnheit, „daß die Töchter Israels hingingen, zu beweinen die Tochter Jephthahs des Jahres vier Tage".

Im Händel'schen Oratorium wird die Geschichte genau so dargestellt, bis auf den Schluß, wo der Engel erscheint und wie bei der Iphigenia den Spruch löst als eine Widmung der Iphis zum Dienste Gottes. Händel mußte seiner Zeit diese Konzession machen. Er wollte der Frivolität mit diesem gewichtigen starren Ernst, dieser strengen Sitte, die selbst die persönliche Aufopferung verlangt, in's Gesicht schlagen. Die Barbarei war ihm nur die Form, die er fallen ließ in dem Moment, wo die Hörer glauben mußten, daß es den handelnden Personen um's Opfer Ernst war. Die Rohheit der Hebräer war gleichsam nur das Spiegelbild seiner Zeit: Seht solche Barbaren seid ihr; doch habt ihr nicht das Herz, das Recht auch gegen euch zu kehren. Ich verlange von euch nur diese Gerechtigkeit; aber statt der Grausamkeit — die Humanität! Gluck's „Orpheus", „Alceste", die beiden „Iphigenien", Mozart's „Idomeneus" zeigen uns genau dieselbe Absicht.

In der Bearbeitung Mosel's ist nun der Grundzug völlig verwischt. Mosel beginnt nach der Ouvertüre mit einem Chor, der nichts sagt, als: „Laßt uns beten!" Nachdem Zebul die Lage des Volkes geschildert, läßt Händel die Israeliten ihre Götter abschwören; die nationale Einigung unter dem Gott Jehovah ist der Angelpunkt, um den sich die ganze folgende Geschichte dreht. Der hier eingeschobene Chor aus „Deborah" sagt nur ganz allgemein: „Gib einen Führer uns!" Jephthah kommt und verspricht: „Tugend soll meine Kraft erhöhen". Bei Mosel springt Zebul vor und singt ein Schlachtlied. Die bangen Ahnungen, die Jephthah bewegen, sich selbst Muth zuzurufen und Gott das Gelübde zu geben, verwandelt Mosel in „düstere Phantasien", bald „Vorgefühl der Freude", bald „dunkle Nacht" aus denen wie aus tollem Muthwillen das Gelübde entspringt. Hamor läßt er zum Abschied von der Geliebten eine Troubadour-Arie singen. Jephtha kehrt aus der Schlacht zurück und hat nichts Eiligeres zu thun, als seine Genossen zu beloben: „Zebul, du warst ein Held, nicht minder du, mein Hamor", während Händel die Siegesposaunen hier passender dem Zebul überläßt. Die Katastrophe hat er durch Weglassen des Quartetts, worin die Freunde für Iphis flehen, und des Recitativs der Iphis, womit sie ihrem Vater und dem Volk Muth zuruft, vollständig verstümmelt. Außer dieser gänzlichen Zerstörung des Charakters der handelnden Personen hat er noch die musikalische Partie Hamor's beeinträchtigt. Sie ist für Alt geschrieben und Mosel hat einen Tenor daraus gemacht, ohne die Ensemblestücke umzusetzen. Ferner hat er noch einen Marsch und ein Pastorale hereingebracht, die nicht hineingehören, kleinerer Vergehen nicht zu gedenken. Kurz, wenn ein Dekorationsmaler sich an die Restauration des verstümmelten Abendmahls Lionardo da Vinci's wagen wollte, er hätte nicht ärger hausen können, wie Hr. v. Mosel mit diesem Werke von Händel.

In dieser Gestalt wurde das Werk vom Cäcilien-Verein aufgeführt; nur der erste Chor war weggelassen, dagegen aber das Quartett im zweiten Theil hinzugefügt. Mit diesem Griff wurde noch das Beste gerettet, d. h.

die Katastrophe bekam wenigstens einen logischen Zusammenhang. Vorher konnte kein Mensch an die Heldenstärke Jephthahs, an die Opferwilligkeit Hamors, an die Seelengröße der Iphis glauben. Selbst Storge (bei Mosel Sella) hätte kein Mitleid erregt, wenn nicht auf ihre Rache-Arie das Quartett gefolgt wäre, die Fürbitte der Freunde, der sie flehend sich anschließt. Der Dirigent, Hr. Müller, hat sich den größten Theil der Wirkung verscherzt, weil er nicht kritisch genug ausschied. Der zweite Theil ward durchaus herrlich dargestellt; es fehlte aber die genügende Nothwendigkeit der Begeisterung, der Glaube an die Wahrheit; denn der erste Theil konnte keine Spur von psychologischem Zusammenhang bieten. Die Solo-Partien wurden gesungen von Hrn. Baumann (Jephthah), Frl. Rempel aus Köln (Iphis), Frl. Schreck aus Bonn (Storge), Hr. G. Müller (Hamor), Hr. Hill (Zebul). Hr. Baumann, der sich sonst durch scharfe Charakteristik auszeichnet, kam erst bei der Katastrophe in's Feuer; wie viel auf seine Rechnung oder die des charakterlosen ersten Theils kam, ist schwer zu entscheiden. Frl. Rempel hatte auch nichts von dem Heldenhaften der Iphis; sie stellte mehr das sanfte, idyllische Wesen dar. Frl. Schreck dagegen gab die strenge Zeichnung, die wir von dieser Dame immer sahen. Hr. G. Müller ist noch zu viel in der kleinen Oper befangen, auch seine Stimme noch nicht künstlerisch genug entwickelt, um Händel's Charaktere darzustellen.

Zwischen diesen beiden Konzerten kam am 18. November das vom Liederkranz. Außer einigen älteren Chören von Mendelssohn („An Bacchus" aus „Antigone" und „Wasserfahrt") und Esser (Trinklied) brachte er ein „Gebet" von Goltermann und Lenau's „Sturmesmythe", komponirt von Franz Lachner. Dem Goltermann'schen „Gebet" fehlt die innere Nothwendigkeit; technisch ist die Stimmlage vergriffen, der Tenor zu hoch, der Baß zu tief; die Sänger konnten deshalb nur mit sichtlicher Anstrengung singen, ohne große Wirkung zu erzielen. Lachner's Chor ist gleich dem vorigen mit Instrumentalbegleitung; in dem Sturmchor der „Jahreszeiten", in der „Meeresstille und glückliche Fahrt" u. a. sind die Vorbilder zu suchen. Uebrigens ist er keine Kopie, sondern eine recht interessante freie Nachbildung. Die Stille vor dem Sturm war etwas eintönig, ohne großartig zu sein, es war keine rechte Gewitterschwüle; der darauf folgende Sturm dagegen recht lebendig und naturgetreu. Solo-Lieder wurden gebracht von Denrer und Brambach, zwei Schülern der Mozartstiftung, dann von Rubinstein und mehrere ältere von Schubert und Mendelssohn. Als interessant erwähne ich nur das „Mailied" von Brambach. Das Goethe'sche Lied ist einmal so trefflich komponirt von Beethoven, daß jeder neue Komponist sich anstrengen muß, Interessantes daneben zu bieten. Beethoven's Lied ist im $^2/_4$ Takt geschrieben, es erscheint marschartig, fortstürmend; Brambach's Komposition ist $^6/_8$ Takt, die schaukelnde Bewegung der Pastourelle. Beethoven stürmte wie ein Mann, der mit allen Fäusten in die Blüthenpracht hineingreift; Brambach's Weise ist die eines innig frohen, tanzenden Mädchens. Zwischen den Liedern trug Fr. Burggraf ein paar Gedichte vor, naturtreue Wahrheit in virtuoser Darstellung. Was wir oben vom Oratorium sagten, möchten wir auch auf die Konzerte anwenden. Die Dichtung, das verständig gesprochene Wort, muß wieder mehr in den Konzertsaal dringen, damit wir aus der vielen Musikschwelgerei herauskommen!

Böhmisches Nationaltheater.

Interimstheater. — Opernzustände.

#. — In meinem letzten Berichte versprach ich unsere Opernzustände etwas eingehender zu besprechen; ich thue dies mit um so größerem Vergnügen, als unsere Oper seit letzterer Zeit ein Bild des regsamsten Strebens, eines wahrhaft rührigen Lebens entfaltet. Die vielseitigen Klagen, die sich in der Sommersaison besonders über die Eintönigkeit des Repertoirs und andere Uebelstände hören ließen, verstummen nach und nach über der Energie, mit welcher die fühlbarsten Lücken des Repertoirs ausgefüllt werden, sowie über dem sichtlichen Eifer, im vollen Zuge zu einer gewissen künstlerischen Höhe sich aufzuschwingen. In staunenswerth kurzer Zeit wurden „Maurer und Schlosser", „Don Juan", „Die Hugenotten" und „Robert" einstudirt und für die nächsten Tage ist bereits Gluck's hier noch gar nicht bekanntes, in Wien im J. 1762 zum ersten Male aufgeführtes Meisterwerk „Orpheus" vorbereitet. *) Die jetzige an künstlerischer Produktion überhaupt so sterile Zeit drängt gewissermaßen wieder zu dem Alten, Verkannten zurück und so viele Bedenken sich von der

*) Ist inzwischen mit bedeutendem Erfolge gegeben worden. Näheres in der folgenden Nummer. R. d. R.

Hyperblasirtheit unseres modernen Publikums gegen derartige Versuche erwarten lassen, das Edle, Große, ewig Schöne in diesen ehrwürdigen Meisterwerken wird doch immer seinen Triumph über alle empfänglichen Gemüther feiern. Mit der Wahl des „Orpheus“, der ersten folgenreichen That der Gluck'schen Reformation, hat die Direktion einen glücklichen Griff gethan und kann in der Kunstwelt auf die beste Anerkennung rechnen, wenn sie von dieser Initiative aus umsichtsvoll und konsequent weiter schreiten wird. Vieles von dem Halbverkannten, Längstvergessenen läßt sich noch aus dem alten Staube zur Wonne der fühlenden Welt herausholen, und wie nöthig erscheint es, das Alte so recht würdigen zu lernen, um für das Neue den richtigen Maßstab zu gewinnen.

Nebst den zitirten Novitäten werden für die nächste Zeit vorbereitet: „Figaro's Hochzeit“, „Die lustigen Weiber“, des Polen Moniuszko's „Halka“ und die böhmische, historische Originaloper „Braniboři“ („Die Brandenburger“) von Fr. Smetana, auf die man besonders in den hiesigen künstlerischen Kreisen sehr gespannt ist. Der Name des bereits rühmlichst bekannten Komponisten läßt von diesem ersten operistischen Versuche wohl erwarten, daß diese erste größere Originaloper den Reigen würdig eröffnen dürfte. Nebenbei sei bemerkt, daß bereits mehrere Originalopern ihrer Aufführung mit Sehnsucht entgegensehen.

Um auf die Leistungen unseres Opernpersonals zu kommen, knüpfe ich an die letzten Vorstellungen des „Don Juan“, der „Hugenotten“ und des „Robert“ an, in denen wir beinahe die gesammten Kräfte beschäftigt finden. — Bereits in der verflossenen Sommersaison erschien zur Zeit, als das Schwesterpaar Marchisio in unserer Stadt weilte, „Don Juan“ auf dem Repertoir, aber die Hauptpartien befanden sich in den Händen der Italiener. Verflossenen Monats trat diese den Pragern so besonders liebwerthe Oper wieder vor uns in heimischer Besetzung, und wir können die Durchführung als eine im Ganzen sehr gelungene bezeichnen. Es will viel gesagt haben, wenn das Prager Publikum, aus früherer Zeit gewöhnt, nur Gediegenes, Ausgezeichnetes zu hören, den Leistungen eines kaum zwei Jahre alten Kunstinstitutes mit innigster Theilnahme folgt und diese auch in einer Weise kund werden läßt, die sowohl den darstellenden Künstlern zur nicht geringen Befriedigung gereichen, als die leitenden Kräfte zu immer strebsamerem Wirken aneifern muß. Man war von vielen Seiten geneigt, die Einführung des „Don Juan“, der „Hugenotten“ und „Robert“, in Anbetracht der eminenten Kräfte und sonstigen ungewöhnlichen Mittel, die sie unumgänglich erfordern, als gewagte Versuche zu bezeichnen, mußte sich aber durch den glücklichen, ehrenvollen Ausgang um so freudiger überrascht fühlen, als man nunmehr die Ueberzeugung gewonnen hat, daß man vor keiner Schwierigkeit zurückzuschrecken braucht. Besonders boten die „Hugenotten“ und „Robert“ in künstlerischer Beziehung viel Anziehendes. Wenn schon die Einzelleistungen vortheilhaft hervortraten, machten sich die Ensembles durch ihre Präzision, Kraft und Frische noch mehr geltend. Zu bedauern ist, daß bei dem Baue des Interimstheaters gar kein Bedacht auf die Anforderungen einer großen Oper genommen wurde, so daß die Inscenirung immer auf viele Schwierigkeiten und unüberwindliche Hindernisse stoßen muß.

Was unsere Gesangskräfte überhaupt anbelangt, können wir wohl das Tenor- und das Baritonfach als bestbesetzte bezeichnen; unser erster Tenor, Hr. Vecko, der über eine helle, umfangreiche und in der obersten Lage besonders schön klingende Stimme gebietet, gehört erst seit einem Jahre unserem Institute an und begann mit sehr geringen Kunstmitteln. Sein strebsamer Eifer und seine ungewöhnliche Ausdauer aber brachten ihn schnell vorwärts, und wenn auch seinem Gesange die volle dramatische Wirkung, seiner Stimme die künstlerische Ausgeglichenheit und volle Ausbildung noch fehlt, wie denn auch sein Spiel noch nicht von dem klaren Bewußtsein des Vorzustellenden durchdrungen erscheint, so berechtigen seine Leistungen doch zu den schönsten Hoffnungen. Nicht minder schätzenswerthe Kräfte besitzen wir in den beiden Baritonisten Švarc und Leo. Ersterer ist schon vom Beginne unserer Oper an eines der beliebtesten Mitglieder derselben und hat sich auch bisher in der Gunst des Publikums stets zu erhalten gewußt. Sein sonores schönes Organ, getragen durch ausdrucsvollen kunstmäßigen Vortrag, klare Vokalisation und maßvolles Spiel, eignet ihn ganz besonders für lyrische Partien, weniger für heroische, obwohl er auch hier Gelungenes bringt. Wir wünschten ihm nur eine größere Vielseitigkeit in der Darstellungsgabe. Er versuchte sich übrigens auch schon mit vielem Glücke im heiteren Fache und besonders erfreulich ist sein Figaro im „Barbier“ und sein Papageno. Eine seiner bemerkenswerthesten Leistungen ist wohl Don Juan. Zur vollen Abrundung dieser überschweren Aufgabe wird es Hr. Švarc wohl erst nach mehrmaligen Wiederholungen bringen, aber die ganze Anlage und die meist gelungene Durchführung der bedeutendsten Momente verdient volle Beachtung. Ebenso

lobend ist sein St. Bris zu nennen, dem wir nur etwas mehr fanatische Färbung wünschten. Hr. Leo, eine sehr gute Acquisition, ist erst seit Kurzem Mitglied unserer Oper. Seine besonders sympathische, weich klingende Stimme, ein gewisser Adel des Ausdruckes und eine ausnehmend schöne Lautirung sind Vorzüge, die ihm schnell die regste Theilnahme erwerben halfen. Ein eingehenderes Urtheil müssen wir uns noch vorbehalten, bis wir seine künstlerische Begabung nach mehreren Richtungen hin werden kennen gelernt haben. Das zweite Tenorfach ist durch die HH. Polák und Horlivý in genügender Weise besetzt. Ersterer ist ein verständiger und routinirter Sänger, gebietet aber nur über eine kleine, sonst angenehme Stimme. Schlimmer ist es um die Baßpartien bestellt; auf eine klangvolle und durchgebildete Stimme harren wir hier noch mit Sehnsucht. Hr. Hynek, ein eifriger und junger Sänger, der in Buffo-Partien Gelungenes leistet, besitzt ein eigenthümliches Organ, mit dem eine ästhetisch befriedigende Wirkung nur schwer zu erzielen ist; sie wäre nur in der äußersten Maßhaltung möglich, die er sich leider bisher nicht anzueignen wußte. Seine letzten Leistungen als Bertram und Marcel verdienen wohl Beachtung, vermögen aber nicht durchzugreifen, beiden fehlt das Schöne, Durchgeistigte der Erscheinung, um das wahre ästhetische Interesse wach zu rufen. Glücklicher ist sein Leporello, obwohl im Sinne Mozart's keine einheitliche Leistung. Hr. Herzog, tiefer Baß, besitzt ein seltenes Organ, ziemlich frei und mächtig vom tiefen D bis zum eingestrichenen E klingend, aber noch eine starre, ungelenke Masse. Unserer Ansicht nach ist Hr. Herzog etwas zu früh auf die Bretter gekommen, und hätte noch geraume Zeit der sorgfältigsten Durchbildung seines prachtvollen Organs widmen sollen. Am glücklichsten war bisher sein Sarastro.

Ueber die Damenpartien behalten wir uns für das nächste Mal eine ausführliche Besprechung vor und bemerken für diesmal nur in Kurzem, daß wir die Möglichkeit der letzten großen Opern hauptsächlich der seltenen Befähigung der Damen Frl. v. Ehrenberg und Frl. Zawiszanka zu danken haben.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

1. — 21. Dezember. „Lucrezia Borgia" (2 Mal). — „Margarethe" (5 Mal). — „Satanella". — „Der schwarze Domino" (3 Mal). — „Don Juan". — „Der Postillon von Lonjumeau" (2 Mal, 1 Mal statt „Fra Diavolo", wegen Unpäßlichkeit des Frl. Tellheim eingeschoben). — „Das übelgehütete Mädchen". — „Der Troubadour". — „Robert der Teufel". — „Die Stumme von Portici". — „Die Kaminfeger von London". — „Dom Sebastian". — „Die Hugenotten". — Frl. Artôt und Fr. Palm-Spatzer als Gäste.

Φ. — Frl. Artôt hat am 20. mit der Margarethe von uns Abschied genommen, um im April als italienische Sängerin wieder zu kommen. Wir bekennen aufrichtig, daß wir sie ungerne scheiden gesehen, denn sie hat uns wieder einmal gezeigt, was singen heißt: wir hatten es wahrlich schon ganz vergessen. Seit der ersten Aufführung der „Margarethe" hat sich Frl. Artôt bedeutend fester in die Partie eingespielt und eingesungen. Wenn wir auch im Allgemeinen unser damals ausgesprochenes Urtheil bestätigt fanden, so geben wir doch gerne zu, daß Manches jetzt prägnanter und entschiedener zum Ausdruck gelangte, und daß besonders im Duett des dritten Aktes weit mehr Empfindung zum Durchbruch kam, als am ersten Abend. Dabei ist die Erscheinung, die ganze äußere Haltung eine so entsprechende und die ganze Durchführung der Rolle eine so intelligente, daß trotz der gerügten Mängel der große und allgemeine Erfolg, den Frl. Artôt mit ihrer Margarethe errungen hat, ein leicht erklärlicher und vollkommen berechtigter ist.

Als Leonore im „Troubadour" gastirte Fr. Palm-Spatzer, dem Vernehmen nach auf ausdrücklichen Befehl des Hrn. Oberstkämmerers, gegen den Willen des artistischen Direktors. Wir haben diesen so oft angegriffen, daß die Gerechtigkeit erfordert, ihn in solchem Falle von der Verantwortlichkeit dieses verunglückten Abends loszusprechen. Die Leistung der vor mehr als zwanzig Jahren hier engagirt gewesenen Sängerin wurde vom Publikum auf das entschiedenste zurückgewiesen.

Mittlerweile sind auch heuer wieder die Weihnachtsferien herangerückt, und noch hat unsere Oper keine Novität gebracht. Wir ersuchen die Leser, was über ein solches Gebahren zu sagen wäre, in unseren vorjährigen Opernberichten nachzulesen. Es paßt noch heute.

Carltheater.

Compagnie française: „La Dame aux camélias", „Le joueur de Manheim"; „Le marquis de Villemer".

Die französische Gesellschaft hat sich im weiteren Verlauf ihrer Vorstellungen in der Meinung ihrer Besucher wesentlich rehabilitirt. Mit dem Mittelmäßigsten war angefangen worden, Besseres folgte nach, nämlich interessantere Stücke eigenthümlicher dargestellt. Die Eigenthümlichkeit verstieg sich zwar selten oder nie bis zur charakteristischen Individualisirung einer Rolle, sie hatte aber das Verdienst, uns in meist recht lebendigem Ensemble, in prägnanten Gesammtbildern in eine Seite der französischen Literatur, resp. des französischen Lebens der Gegenwart Einsicht zu gewähren.

Als ein hervorstechender, wenn auch nichts weniger als anmuthender Typus dieser Literatur und dieses Lebens ist die „Dame aux camélias", längst bekannt und von allen sittlich-ästhetischen Richtern in Deutschland längst verdammt, freilich vom Publikum demungeachtet vielfach approbirt, zum mindesten entschuldigt, ein Urtheil, an dem wir mehr noch den schlechten Geschmack als die Unsittlichkeit tadeln möchten. Das berüchtigte Drama wurde sehr wirksam dargestellt. Das Ensemble war ganz trefflich, kein störendes Element beeinträchtigte die Wirkung, die vielmehr durch Scenirung und Ausstattung wesentlich gesteigert wurde und eine so nachhaltige war, daß das Stück mehrere stark besuchte Wiederholungen erlebte. Von den Einzelleistungen kann die des Hrn. Omer (Duval) als die am wenigsten genügende bezeichnet werden. Mad. Bouhelier ist nicht ohne Talent, hat die gewöhnliche französische Theaterschule absolvirt und genügt überall, wo man auf Tournüre und feines Benehmen verzichten kann. Hrn. Laferrière fehlte zu Liebhaberrollen die Jugend, doch war sein Spiel sehr tüchtig.

Unter dem Titel „Le joueur de Mannheim" und „La conscience" hat Alexander Dumas zwei Iffland'sche Stücke (jedoch nicht den „Spieler") übersetzt und französirt, von welchen das erste von unseren Gästen gegeben wurde. Hr. Laferrière sprach auch hier durch sein tüchtig geschultes Spiel und seine persönliche Begabung sehr an. Seine Erscheinung ist elegant, seine Auffassung natürlich, sein Vortrag frei von Manier und doch effektvoll. Neben ihm waren noch Hr. James als alter Diener, Frl. Dambricourt als Liebhaberin und hier selbst Hr. Omer als Vater zu loben.

In einer Burleske „Deux chiens de faïence" und einigen andern Blüetten hatte Frl. Milla Gelegenheit sich als eine frische, echt französische Soubrette zu bewähren. — In „La joie fait peur" war Hr. Mangin ein über Erwarten guter Noel, Mad. Bouhelier dagegen als Mutter sehr manierirt.

Interessant war uns die Bekanntschaft des „Marquis de Villemer" von G. Sand. Dieses Stück *) ist unstreitig mit Talent gemacht und mit scharfem Geist geschrieben. Wie gewöhnlich bei dem Franzosen ist der heitere Theil des Stückes voll Frische und Verve der ernste hingegen voll Phrasen und falscher Sentimentalität; doch gibt es selbst in letzterem Momente, wo die psychologische Behandlung (die Entwicklung des Gegensatzes zwischen den beiden Brüdern) einen ganz ernsten, tief innerlichen Anlauf nimmt. Die beiden Brüder wurden von den HH. Laferrière und Alhaiza mit eingehendem Fleiße und durchwegs sehr wirksam, namentlich der ältere, leichtblütige durch Hrn. Laferrière mit hinreißender Laune gegeben. Mad. Bouhelier hat so gar nichts von einer gebildeten französischen Aristokratin, daß ihr glückliches Durchkommen durch die Rolle der noblen Mutter nur ihrer Routine zu danken ist. Die übrigen störten nicht. Das Ensemble war wieder trefflich.

Und somit hatten uns unsere jüngsten französischen Gäste noch vor ihrem Abschied in hinlänglich günstige Stimmung versetzt, um uns auf Augenblicke vergessen zu machen, daß sie eigentlich mit einem besser besetzten Personale hätten erscheinen sollen.

Wiener Konzertbericht.

Gesellschafts-Konzerte.

Erstes außerordentliches Konzert am 18. Dezember.

⁄. — War seinerzeit die erste Aufführung (nach langer Unterbrechung) des Beethoven'schen Riesenwerkes — seiner Messe in D — von Seiten der Gesellschaft der Musikfreunde, resp. des Singvereins, unter Hrn. Herbeck's Leitung, eine glänzende That **), die den Veranstaltern einen wohlverdienten Triumph bereitete, so konnte auch eine neuerliche Vorführung den hiesigen

*) Vergl. die Pariser Berichte S. 812 und 712 d. J.

**) Erste Aufführung am 17. März 1861, Wiederholung am 30. März 1862 Vergl. die bezüglichen Berichte, ferner den Artikel von van Bruyck, S. 225 der „Recensionen" vom J. 1861 A. d. R.

Musikliebhabern und Kennern nur höchst erwünscht sein. Wie man sich auch vom rein musikalischen, vom allgemein ästhetischen, vom kirchlich-dogmatischen und vom menschlichen Standpunkt diesem Werke gegenüber stellen möge, ein außerordentliches Interesse wird es sicherlich nach allen diesen Seiten hin erregen. Mag auch der Musiker die schönste Blüthe seiner Kunst, den in reiner Harmonie dahinströmenden, durch keine außermusikalische Ausdrucks-Tendenz unterbrochenen schönen Melodienfluß vermissen; mag er mit dem Aesthetiker und dem Dogmatiker darin übereinstimmen, daß Beethoven mit dieser Messe nicht im Dienste der reinen Schönheit, noch in dem einer Kirche, sondern vorwiegend mit philosophirendem Geiste gedichtet habe; — immerhin werden die kolossalen Proportionen, in denen die D-Messe angelegt ist, die seltenen, ja in ihrer Art einzigen Schönheiten, die sie enthält, und die unermeßlichen Fernen, die sie unserm Geiste eröffnet, auf kein empfängliches Gemüth ihren imponirenden, ergreifenden, lange nachhaltenden Eindruck verfehlen, und die Bewunderung vor dem schaffenden Titanen bei jedesmaligem Hören wo möglich noch steigern.

Die diesmalige Aufführung stand indessen den beiden früheren, die bei unsern Musikfreunden gewiß in glänzender Erinnerung stehen, wesentlich nach. Trotz sorgfältiger Besetzung der Soloparte, inklusive des Violin-Solos (Hr. Hellmesberger), trotz der Tüchtigkeit der Chorkräfte und des Orchesters, trotz der intelligenten und anfeuernden Leitung von Hrn. Direktor Herbeck, müssen bedenkliche Schwankungen an mehreren Stellen, namentlich am Schluß des „Gloria“ und am Schluß des „Credo“ konstatirt werden. Die minderen fallen dem Ensemble, die beträchtlicheren dem Solistenquartett zur Last. Letzteres bestand aus den Damen Carina und Bettelheim, den HH. Erl und Panzer. Die Sopranistin (vor einigen Jahren als Frl. Gschmeidler Schülerin des hiesigen Konservatoriums) hat eine ziemlich intensive, nur etwas scharf anklingende Stimme, und intonirte nicht immer gleichmäßig rein, wogegen Frl. Bettelheim mit ihrem prachtvollen Timbre und ihrem sichern gediegenen Vortrag wahrhaft wohlthuend berührte. Die Herren hielten sich größtentheils fest, — und freilich muß auf die enorme Schwierigkeit der Gesangsparte billiger Weise Rücksicht genommen werden, wenn nicht Alles so ging, wie man es gewünscht haben mochte.

Das Publikum schien es denn auch so aufzufassen, es folgte der Aufführung mit gespannter Aufmerksamkeit und spendete wiederholt lebhaften Beifall.

Korrespondenz-Nachrichten.

P. **Dresden.** (Oedipodie. Oper.) Von großem Interesse war es, daß an drei nacheinander folgenden Abenden, den 22., 23. und 24. November, die drei Dramen des Sophokles: „König Oedipus“, „Oedipus in Kolonos“ und „Antigone“ zur Aufführung kamen. Die Vorführung muß ein dankenswerthes Unternehmen der Generaldirektion genannt werden. Waren die zwei letzten Dramen schon seit längerer Zeit in das Repertoir des Hoftheaters aufgenommen, so kam diesmal „König Oedipus“ als Novität noch hinzu, der aber in der Titelpartie durch Hrn. Jaffé sehr ungenügend ausgeführt, deßhalb auch in seiner Totalität nicht gewürdigt wurde. Wenn wir in Hrn. Jaffé einen denkenden und fleißigen Künstler ehren, so eignet sich doch weder seine Persönlichkeit, noch seine Sprache, noch seine Darstellung für derartig tragische Charaktere. Es vermag eben nicht jeder Künstler Alles. Weit besser war Hr. Winger als Kreon, der auch diesmal weniger in seinen häufig vorkommenden Predigerton verfiel. Die Inscenirung und das ganze Arrangement war entsprechend, die Chöre und das Orchester trefflich, letzteres nur von F. Lachner im „König Oedipus“ zu sehr bevorzugt. Die Lachner'sche Musik ist in Styl und Haltung der Mendelssohn'schen zu „Oedipus in Kolonos“ und „Antigone“ nachgeahmt, nur fehlen musikalische Gipfelpunkte, wie sie Mendelssohn so trefflich zu geben gewußt, wodurch die Musik Lachner's monoton und weniger ansprechend erscheint. Das Publikum zeigte entsprechenden Antheil und war besonders in der „Antigone“ ziemlich zahlreich versammelt. Die sonstige Thätigkeit des Schauspiels beschränkte sich auf die erstmalige Vorführung von Kleinigkeiten. — In der Oper kam zur Freude der Musikliebhaber nach längerer Ruhe Mozart's herrliche Oper „Cosi fan tutte“ neueinstudirt zur Aufführung. Nur stand die Ausführung der beiden Damenpartien gegen die frühere Besetzung bedeutend zurück, da weder Frl. Hänisch noch Frl. Baldamus eine Idee von der Auffassung und der Wiedergabe Mozart'scher Musik zu haben schienen. Bei Frl. Hänisch störte dabei noch auffällig das inkorrekte Ineinanderziehen der Töne, wodurch das Passagenwerk unklar ward. Sehr lobenswerth war die Leistung der Fr. Jauner-Krall und annähernd daran diejenige der HH. Rudolf, Degele und Freny. Das Werk war von Seiten des dirigirenden Kapellmeisters Rietz mit großer Pietät, Feinheit und Sicherheit einstudirt und zeigte sich dies besonders durch die Ausführung der Orchesterpartien. Die fortgesetzten Versuche der Generaldirektion, einen lyrischen Tenor für unsere Oper zu gewinnen, zeigten sich bis jetzt noch immer als fruchtlos, denn aus dem Gastspiel, welches Hr. Rebling mit „Don Juan“, „Barbier“ und „weiße Dame“ hier begann, zeigte sich, daß derselbe für hier ganz ungenügend war. Mit ihm an einem Abende im „Barbier“ versuchte Frl. Loßnitzer als Rosine die theatralische Laufbahn, worauf bald in „Capuletti“ der Romeo folgte. So befriedigend die junge Dame als Rosine im Gesang und Spiel war, so reichten doch die Kräfte zur Partie des Romeo durchaus noch nicht aus. Eine Zukunft möchte dem Frl. Loßnitzer voraus zu sagen sein, wenn sie sich mit Partien, wie Nancy, Favoritin 2c. zufrieden stellen ließe, da

Stimme und Ausbildung noch erstarken und sich selbständiger entwickeln müssen. — Die sonstigen Opernvorstellungen brachten: „Hugenotten", „Margarethe", „Freischütz", „Stradella", „Figaro's Hochzeit", „Die Dorfsänger", „Tannhäuser", „Die Stumme", „Wilhelm Tell" und „Die lustigen Weiber". In letzter Oper zeigte es sich recht auffällig, daß Fr. Bürde-Ney nur noch mit größter Anstrengung und Mühe ihre Partien ausführt, während Frl. Alvsleben immer mehr und mehr sich durch ihre Leistungen in der Gunst des Publikums befestigt und stets besonders ausgezeichnet wird. In rein musikalischer, aber noch mehr in poetischer Ausführung steht bei uns jetzt Hr. Schnorr v. Carolsfeld voran, dessen Leistungen stets einen edlen Stempel an sich tragen, worin dieser wackere Künstler wohl wenige Rivalen unter den deutschen Tenoren haben möchte.

—sch— **Leipzig.** (Das Schauspiel im November.) Gleich der erste Tag des Monats brachte eine Neuigkeit: Joseph Weilen's vielbesprochene „Edda". Referent will hier nicht nochmals weitläufig von diesem Stücke zu reden anheben, sondern nur einfach erklären, daß er durchaus auf Seiten der Tadler desselben steht, und dann noch der Wahrheit gemäß berichten, daß die Aufnahme durch das Leipziger Publikum unfreundlich genug war, um die Direktion vor jedem Versuch einer Wiederholung zurückzuschrecken. Gespielt wurde mit wirklich sehr löblicher Aufopferung. Frl. Größer als Edda und Frl. Huber als Ersabe sind in der Hinsicht vor Allem zu nennen. Beide erfreuten durch tragischen Schwung und edlen Styl des Vortrags. — Auch mit einer zweiten und dritten Novität hatte unsere Bühnenleitung kein Glück. Offenbach's Operette: „Das Liebeslied Fortunio's" traf, schien es, auf völlig antipathisch gestimmte Gemüther, was uns Wunder nahm, denn sowohl Offenbach's „Orpheus", als seine „Verlobung bei Laternenschein" haben hier sonst sich große Gunst errungen. Aber, wie das nun einmal zu geschehen pflegt: das Publikum ist launenhaft und wetterwendisch im höchsten Grade! Frl. Kropp als Valentin und Hr. Chronegk als Friquet sind nicht Schuld an dem Fiasko. Sehr mit Recht indessen ließen die Besucher des Spektakelstückes: „Lora", welches uns höchst überflüssiger Weise noch als verspätete Neuigkeit vorgeführt wurde, diesen erbärmlichen und verwerflichen Machwerk ihre Ungnade spüren. — Drei besonders hervorzuhebende Vorstellungen brachte der Schillertag, das zweite diesjährige Benefiz des Pensionsfond's, sowie des verstorbenen Küstner's 80. Geburtstag (26. November), an welchem demselben eine Gedächtnißfeier veranstaltet wurde. Der Aufführung von Calderon's „Leben ein Traum" — einst dem letzten Stücke unter der dahingeschiedenen Leipziger Direktion — folgte ein von Theodor Apel gedichteter, wirklich recht sinnreicher Epilog, den Hr. Regisseur Hock mit großem Geschick und Glanz in Scene gesetzt hatte. In genanntem Drama lieferte Hr. Hanisch als Prinz eine außerordentlich gelungene, von Leidenschaft und warmem Leben erfüllte Leistung. Ueberhaupt hatte dieser, wie es scheint, von körperlichen Zuständen etwas abhängige Darsteller im verflossenen November mehrere seiner besten Tage: auch der „Tell" am Schillertage (11. November) war ein künstlerisch aufgefaßtes, schön und kräftig empfundenes Gebild. Neben ihm thaten sich in Schiller's Tragödie noch Hr. Stürmer als Stauffacher, Hr. Deutschinger als Attinghausen und Hr. Claar als Geßler hervor. — Zum Benefiz für den Theaterpensionsfond kam Emil Devrient aus Dresden herüber und so enorm war die noch immer von ihm geübte Attraktionskraft, daß die Einnahme eine noch nie vorher dagewesene Höhe, nämlich die Summe von 724 Thlr. erreichte. Es ist aber auch nicht zu läugnen, daß sein Bolingbroke im „Glas Wasser" heute noch ist, was er vor zwei Dezennien schon war: eine der vollendetsten, feinsten und liebenswürdigsten Gestaltungen, welche auf der deutschen Bühne leben. Gegen sie gehalten, steht Devrient's Bolz in den „Journalisten", den er, um dem allgemeinen Wunsche nach nochmaligem Auftreten zu genügen, am folgenden Abend spielte, etwas zurück: in dieser Rolle kann der Genannte sich nicht mit Ihrem herrlichen Fichtner messen. Von unserem Personal unterstützten den gastirenden Meister die Damen Größer (Herzogin von Marlborough) und Götz (Abelheid Runeck) auf sehr anerkennenswerthe Art. Auch Frl. Engelsee als kleine Abigail erschien recht zierlich. Hr. Herzfeld (Masham) im Kontrast hierzu leider steif und plump. Braves leistete der Letztere indessen als Landry in der „Grille" und Baron Adolf in den „Bekenntnissen", welche beide Stücke außerdem dem schon erwähnten Frl. Götz neue Veranlassung gaben, ihr reiches und sinniges Talent zu entfalten. Hr. Hock als Piepenbring in den „Journalisten" wirkte nach Gebühr komisch, wogegen desselben Darstellers Lamoignon im „Urbild des Tartüffe" die betreffende, allerdings sehr schwierige Aufgabe nur ungenügend löste. Die Kleinigkeiten: „Er ist nicht eifersüchtig" und „Monsieur Herkules" wurden stellenweise durch Uebertreibungen ungenießbar gemacht. Eine Parodie: „Gastspiel der Carlotta Patti" zeigte sich als so fades und klägliches Gelegenheitsstück, daß es nicht der Mühe lohnt, auch nur ein Wort weiter darüber zu verlieren. Im Allgemeinen haben wir wiederholt das Verlangen auszusprechen, man möge es mit den Proben ernster nehmen, nicht allzuschnelles Einstudiren von den Mitgliedern fordern und auf die gleichmäßige Verwendung, Beschäftigung und Anstrengung der einzelnen Kräfte strenger Obacht nehmen. Bei dem Plane der Direktion, viel Gäste von Ruf kommen zu lassen, muß gerade der letztere Punkt doppelt sorgfältig erwogen werden, will man ein Ensemble überhaupt nicht unmöglich machen.

pp. **Olmütz.** (Theater. Hofschauspieler Lewinsky. Musikverein). Seit dem Beginne der heurigen Theater-Saison sind noch keine besonderen Bühnenleistungen zu registriren gewesen. Erwähnenswerth ist bloß, daß einige größere Opern, darunter „Hugenotten", „Tannhäuser", „Jüdin" und „Wilhelm Tell", wenn auch nicht ohne Mängel; ferner die Novität „Ein geadelter Kauffmann" zur Aufführung kamen. Zur Schiller-Feier gab man „Don Karlos", Offenbach's Operette „Orpheus in der Ueberwelt" ging bereits zweimal in die Scene, ohne bedeutenden Erfolg, die vielen belustigenden Situationen wirkten weniger auf die Lachmuskeln des Publikums, weil es die Darsteller nicht verstanden, Maß zu halten und die Gränzen des Anständigen nicht zu überschreiten. — Das Publikum sehnt sich übrigens nach etwas Neuem und namentlich nach der von der Direktion zugesicherten Oper „Faust" von Gounod. Unter den Mitgliedern der Oper dürfte

Hr. Rokitansky, Bruder des Wiener Hofopernsängers, den hervorragendsten Rang einnehmen und dieser Sänger der Einzige sein, welcher jede seiner Leistungen geistig zu durchdringen versteht; die Stimme ist wohlthuend, Gesang und Spiel reich entwickelt, leider daß die Stimm-Mittel fur eine größere Bühne nicht ausreichend scheinen. Ihm zunächst verdienen die beiden Sängerinnen Frl. Jelinek und Blum genannt zu werden, welche sich als bühnengewandte und musikalisch gebildete Darstellerinnen bewährten. Höchst interessant war das Gastspiel des Wiener Hofschauspielers Lewinsky. Die Leistungen dieses Künstlers sind in der Theaterwelt mehr als genügend bekannt, um hier noch besprochen zu werden. Am 15. November gab der geschätzte Gast den Franz Moor in Schiller's „Räuber", und am darauf folgenden Tage die Titelrolle in Molière's „Geizigen". Bei beiden Theatervorstellungen waren alle Räume des Schauspielhauses überfüllt und schon Tags vorher keine Loge und kein Sperrsitz zu bekommen; selbst das Orchester wurde geräumt und zu Plätzen für Zuschauer verwendet. Das Publikum gab durch stürmischen Beifall und wiederholte Hervorrufe bei offener Scene die Befriedigung über das vorzügliche Spiel des Künstlers zu erkennen. Von den musikalischen Aufführungen hatte das erste Konzert des Männergesangvereines sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen. Zu dem nächsten Konzerte des Musikvereines wurde die Hofopernsängerin Frl. Bettelheim eingeladen. Am vierten Dezember begann der Cyklus der Quartett-Produktionen, welche auch heuer, wie im vergangenen Jahre im Kasino-Saale vom Kammermusikverein veranstaltet wurden.

Kleine Chronik.

In **Paris** ging am 17. in den Variétés das neueste Offenbach'sche Produkt „La belle Helène", Text von Mailhac und Halevy, mit großem Erfolg in Scene. Im Gymnase neu: „Les Truffes", Vaudeville in einem Akt von Morier und Martin, „Le point de mire", Lustspiel in vier Akten von Labiche und Delacour. Die meisten Bühnen bringen nur Neuinscenesetzungen älterer Werke. Im Théâtre lyrique wurde Gounod's „Mireille" in drei Akten zusammengezogen und mit zwei neuhinzukomponirten Nummern wiedergegeben und hatte einen noch entschiedeneren Erfolg als im vorigen Jahr. Zwei neue einaktige Operetten, die eine von Grisar, die andere von Caspers, sind ganz unbedeutend. Die nächste Novität ist Flotow's „Martha" und das Hauptwerk der Saison wird Mozart's „Zauberflöte" sein, mit deren Vorführung sich Hr. Carvalho ein neues Verdienst um die Verbreitung guter Musik erwirbt. Die große Oper, welche an der „Africaine" studirt, brachte indeß eine Reprise des Rossini'schen „Moise". — Der alte Bouffé gab unlängst wieder eine „Abschiedsvorstellung", die wievielte ist nicht mehr zu ermitteln. — Der einbeinige Donato sollte in der Porte St. Martin tanzen, allein seine Forderungen waren so hochgespannt, daß sich das Arrangement wieder zerschlug. — Das neue Instrumente-Museum des Konservatoriums wurde dem Publikum eröffnet.

Die Sammlung musikalischer Meisterwerke aus dem Verlag von Adolf Gumprecht in Leipzig ist wieder um einen wichtigen Theil vermehrt worden, nämlich um ein „klassisches Baß-Album" (siehe das Inserat im „Anzeiger" zur vorigen Nr.) dasselbe enthält eine Arie aus einer Bach'schen Kantate, Rocco's Lied aus „Fidelio", drei Arien aus Gluck's „Iphigenia in Tauris", zwei Arien aus Händel's „Messias", je eine aus dessen „Dettinger Tedeum", und „Josua", zwei aus der „Schöpfung", zwei aus den „Jahreszeiten", Osmin's Strophenlied aus der „Entführung", drei Arien aus „Figaro's Hochzeit", drei aus „Don Juan" und vier aus der „Zauberflöte". Wir brauchen kaum noch auf die Gediegenheit dieses Unternehmens hinzuweisen, es empfiehlt sich selbst durch die eingehende Sorgfalt, welche einerseits auf die technische Ausführung, anderseits auf die Redaktion verwandt wird. Besonders beachtenswerth sind die theilweise neuen Uebersetzungen der italienischen und französischen Urtexte, sowie die „Bemerkungen über den Vortrag der einzelnen Arien". Das Baß-Album enthält überdies eine Abhandlung (von G. Engel) über die „leitenden Grundsätze bei der Auffassung von Gesangsstücken im Allgemeinen", ferner Biographien der sechs Meister und deren Porträts. Das ganze Album kostet 4 Thlr., ohne Portrait und Biographie 3½ Thlr.

Briefkasten der Redaktion. 16. — 23. Dezember: L—d in Berlin, 'r' in Innsbruck, E. H. in Schwerin, ‡‡ in Prag, O. P. in Leipig: Erhalten

Briefkasten der Expedition. 1. — 23. Dezember: A. E. in Berlin: Mit größtem Danke akzeptirt. Sendung demnächst. — H. M. in Leipzig: Ihre Zuschrift mit Dank empfangen. — Dr. R in Olmütz: Pränumeration erhalten. — C. B. in Prag: Die erhaltenen fl. 8 Ö. W. gut gebracht.

Pränumerations-Einladung.

Beim Quartalwechsel erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten der „Recensionen" zu baldmöglichster Erneuerung ihrer Pränumeration einzuladen, damit in der Zusendung des Blattes keine Störung eintrete. Die Pränumerations-Bedingungen sind am Kopfe des Blattes angegeben.

Gleichzeitig beehren wir uns, das Publikum auf den jetzt regelmäßig alle **Monate** erscheinenden „Anzeiger" hinzuweisen, welcher sich, außer für die HH. Buch- und Musikalienhändler, auch als Notizen- und Anzeigeblatt für das Gesammtleben der Theater- und Musikwelt, für Preisausschreibungen, Konzertanzeigen und sonstige Geschäftsnachrichten bestens empfiehlt.

Die Expedition der „Recensionen".

Karl Czermak. Schottengasse 6.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 53. — Zehnter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. — 31. Dezember. 1864.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2¼, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Das Theater der Athener.

Ein Vortrag von Carl v. Lützow.

(Schluß.)

Im Vorigen ist nun auch der Gesichtspunkt angedeutet, aus welchem wir das Kostüm und das Spiel auf der attischen Bühne zu betrachten haben. Natürlich muß man in dieser Hinsicht die Komödie, die auch in der Bühneneinrichtung sich eine größere Freiheit erlaubte, von der Tragödie strenge scheiden. Gemeinsam ist beiden aber der durchgreifende Gegensatz der Schauspieler und des Chores. Das Aeußere des tragischen Schauspielers kündigt den Heros, das ideale Wesen an; das Kostüm des tragischen Chors ist der menschlichen Sphäre entnommen. Der komische Chor unterscheidet sich vom komischen Schauspieler dadurch, daß er dessen burleske Seiten in's Phantastische und Fabelhafte steigert. Dann aber stellten vor Allem die Verhältnisse der Räumlichkeit ihre unabweisbaren Forderungen. Die Gestalt des Schauspielers mußte entsprechend den ungeheuren Dimensionen des Theaters erhöht, überhaupt in größeren als den natürlichen Formen gezeichnet, die Macht seiner Stimme mußte verstärkt werden. Man stattete ihn deßhalb zunächst mit Kothurnen aus, mit schweren, stelzenartigen Untersätzen von verschiedener Höhe und Gestalt, je nachdem sie für Haupt- oder Nebenfiguren bestimmt waren. Ferner wurden die Arme durch die χειρῖδες, eine Art wattirter Tricots, länger und stärker gemacht, ebenso der Körper mit allerhand Polstern ausstaffirt, worüber zuerst ein langherabwallender, gegürteter Chiton, d. i. ein anschließendes, rockartiges Untergewand, und hierauf der Mantel angelegt ward; endlich bedeckte man den Kopf mit der Maske. Die an sich schon beträchtliche Höhe derselben wurde bei besonders grandiosen Charakteren durch einen Aufsatz, ὄγκος, noch gesteigert. Die Mundöffnung der Maske scheint mit einem Schallrohr versehen gewesen zu sein.

Allerdings konnte dieses Kostüm, — welches jedoch beim Chor, wie gesagt, in der Regel als überflüßig wegfiel, — nur auf einer Bühne Geltung finden, welcher es nicht in erster Linie auf historische Charakterzeichnung und auf ein genremäßiges Individualisiren, sondern auf Darstellung des Menschenthums und Menschengeschicks in seinen großen allgemeinen Zügen ankam. Innerhalb dieser Grenzen aber hat man sich das Kostüm der attischen Bühne höchst mannigfach und fein entwickelt vorzustellen. Man unterschied nicht nur die Stände, Lebensalter und Geschlechter, sondern innerhalb derselben wieder eine ganze Stufenleiter von menschlichen Eigenschaften, Anlagen und Temperamenten, und setzte für alle diese Varietäten bestimmte Kostümänderungen fest, namentlich der Masken und der Gewandung, die schon durch Farbe und Schnitt den Charakter ihres Trägers kennzeichneten. Besonders in dieser Beziehung war die Wirksamkeit des Aeschylos, dem die Erfindung der festen Masken zugeschrieben wird, grundlegend für das ganze Bühnenwesen der Alten. In ähnlicher Weise stellte man auch die Gestikulation typisch fest. Man brauchte dabei der Willkür des Darstellers um so weniger Spielraum zu lassen, als der Gestus nicht den unmittelbaren Vollzug der That, sondern die Empfindung und Reflexion, welche der That vorhergeht

oder folgt, begleiten sollte. Wir können uns den Reichthum aus der lebhaften südlichen Volksnatur geschöpfter, unmittelbar verständlicher Gesten des antiken Dramas am besten durch eine Vergleichung mit der antiken Plastik vergegenwärtigen, welche ebenfalls, ohne individuell im vollen Sinne des Wortes zu sein, für jede Wandlung des Geistes- und Seelenlebens, wie im Ausdruck, so in der Bewegung der Gestalt die naturgemäße, traditionell feststehende Form ausprägte.

Stellen wir uns das Ganze nun einmal im lebendigen Fluß der dramatischen Handlung vor. Zunächst ein Wort von dem darstellenden Personal. Die drei, ausnahmsweise vier Schauspieler kennen wir bereits. Dazu kommen eine Anzahl Statisten, für Diener, Gefolge, κωφὰ πρόσωπα, stumme Personen. Alle Rollen, männliche und weibliche, wurden von Männern gespielt. Ebenso der Chor. Dieser bestand im Ganzen aus 48—60 Choreuten, von denen jedoch bei jedem einzelnen Stück nur der vierte Theil, in der Komödie vermuthlich die Hälfte bei der Aufführung thätig war. Wie bekannt, behandelten die attischen Tragiker seit Aeschylos ihre Stoffe in der Form der Trilogie. Sie trennten das Ganze in drei mehr oder weniger eng zusammenhängende Stücke, denen dann in der Regel noch ein erheiternder Schluß, das an die alten Dionysosfeste erinnernde Satyrspiel, angehängt wurde. Aeschylos, der diese ganze Folge von Dramen an einem und demselben Tage aufführen ließ, benutzte für jedes 12 Choreuten; Sophokles, der sich an die Form der trilogischen Verbindung nicht strenge gehalten zu haben scheint, vertheilte das Ganze auf vier Tage, und führte für jeden Theil 15 Choreuten ein. Im Allgemeinen war nun der Wirkungskreis der Schauspieler und des Chores dahin bestimmt, daß jenem das gesprochene, mit Gestikulation begleitete Wort, diesem Gesang und Tanz angehörten. Allein wir haben uns diese Trennung des eigentlich dramatischen von dem lyrischen Theil nicht allzuscharf zu denken. Vielmehr war auf beiden Seiten das Wort hin und wieder mit Musik verbunden; die Handlung reißt in besonders lebhaften Scenen den Chor gleichsam in ihren Kreis hinein; wir sehen ihn am Dialog Theil nehmen, theils unter sich, theils mit den Schauspielern reden; und umgekehrt löst sich zuweilen die Handlung völlig in Stimmung auf und der Dialog des Schauspielers wird melodramatisch. So erklärt es sich auch, daß die Begleitung durch Instrumentalmusik sowohl dem Chor als den Schauspielern zukam. Die Musik bestand aus Flöten-, Leyer- und Cither-Spielern. Den Chor begleiteten gewöhnlich drei Flötenbläser, und je einer war für die melodramatischen Partien des Schauspielers bestimmt.

Innerhalb des eben geschilderten Wirkungskreises waren dann wieder für diese verschiedenen Kräfte spezielle Normen der Anordnung und Bewegung aufgestellt. Die drei Schauspieler vertreten drei Rollenfächer von verschiedenem Gewicht. Der erste, der Protagonist, spielt nicht etwa die längste, aber die gewichtigste und schwierigste Rolle, deßhalb gewöhnlich auch nur diese allein, oft war es zugleich die Titelrolle; so wurde z. B. die Rolle der Sophokleischen „Antigone" von dem ersten Heldenspieler gegeben. Dem zweiten Schauspieler, dem Deuteragonisten, fielen nicht etwa, wie man erwarten könnte, die dem Helden des Drama's gegenüberstehenden, feindlichen, sondern die ihm freundlichen Charaktere zu. Es sind das meistens Rollen von mehr Empfindung als Pathos, milde, stille Naturen, im Gegensatze zu der Leidenschaft und dem tragischen Schwung des Protagonisten. Ismene, die sanfte Schwester der Antigone, ist eine solche. Der Deuteragonist gab dann außer dieser auch noch andere Rollen zweiten Ranges und verwandter Färbung, z. B. in der „Antigone" außer Ismene noch den Wächter, Hämon und den Boten. Dem Tritagonisten endlich blieben die Rollen von dem geringsten inneren Gehalt, aber durchaus nicht immer vom niedrigsten Range, z. B. sämmtliche Tyrannen; auch der König Kreon in der „Antigone" war eine Tritagonistenrolle. Man legte dieser im attischen Drama keine hohe Bedeutung bei, da der Kampf des Helden wesentlich als ein Kampf gegen das Schicksal gefaßt, und der menschliche Gegner nur als ein Werkzeug der höheren Macht angesehen ward. — Der inneren Abstufung der Rollen entsprach die äußere Gruppirung auf der Bühne. Hatten die Schauspieler durch eine der Thüren das Proscenium betreten, oder waren sie, was ausnahmsweise der Fall war, z. B. bei Personen, die zu Wagen ankommen, von der Orchestra aus auf die Bühne gestiegen, so ordneten sie sich zu einer pyramidalen Gruppe zusammen, welche sich wie ein plastisches Hautrelief vor dem nahen Hintergrunde der Scene ausnehmen mochte. Die wichtigste Person, in der Regel der Protagonist, bildet den Mittelpunkt, zu beiden Seiten bewegen sich die Andern.

Noch straffer wurde die Ordnung des Chores gehandhabt. Er betritt nur in seltenen Fällen die Bühne selbst, z. B. in den „Eumeniden" des Aeschylos, wo der Chor der Furien auf den Stufen des Tempels gelagert erscheint, in den Orest sich geflüchtet hat. Sein gewöhnlicher Aufenthaltsort ist die Orchestra. Er begibt sich zunächst durch eine Thür im Erdgeschoß des Bühnengebäudes in den zwischen den Flügeln der Bühne und dem Zuschauerraum befindlichen Gang und zieht von dort auf den Tanzplatz. Die ursprüngliche Form des bacchischen Tanzes war der Reigen; er drehte sich im Kreise um das Götterbild. Die Tragödie schuf diesen Rundtanz, im Anschluß an die Form der Bühne, in ein viereckiges Schema um, und in dieser Gestalt betrat der Chor die Orchestra. Denken wir ihn uns, wie bei Sophokles, aus 15 Personen bestehend, so bilden diese beim Aufziehen 5 Glieder zu je 3 Personen. Das Ganze hat eine rechteckige Form, deren längere Seite, wenn der Chor seinen Platz hinter dem Altar eingenommen hat, natürlich parallel der Bühne zu stehen kommt. Die Frontseite nach den Zuschauern hin wurde von den stattlichsten und geschicktesten Choreuten eingenommen. Der komische Chor hatte dieselbe Grundgestalt, vertheilt auf 6 Glieder zu je 4 Personen.

Das weitere System der Bewegungen hängt mit der Stellung des Chores im Fortgang der Handlung zusammen. Die ruhige, klare Betrachtung der Dinge, welche das Hauptgewicht seiner Stellung ausmacht, prägt sich in den vollstimmigen Gesängen aus, die er gleichsam in den Pausen der dramatischen Entwickelung singt. Das sind in der Tragödie die *στάσιμα*, in der Komödie die Parabasen. Man hat sie bezeichnend die Zwischenakte des attischen Drama's genannt. Unsere Zwischenakte gab es nicht; man hatte deßhalb auch keinen Vorhang. Der frommen Erhebung und Sammlung des Gemüthes im Stasimon war es entsprechend, daß der Chor während seiner ganzen Dauer auf dem Platze stehen blieb und den Gesang nur mit einfachen Gesten begleitete. Zum Singen der Parabase wurde eine Abschweifung vom Platze, *παράβασις*, gemacht; der Chor zog gemessenen Schrittes längst der ersten Zuschauersitze hin, um dem Publikum so gleichsam den Inhalt seines Gesanges, der stets aus dem Leben gegriffen war und namentlich oft das Verhältniß des Dichters zum Zuschauer betraf, ganz besonders nahe zu legen.

Durchaus verschieden hievon sind diejenigen Gesänge, in denen der Chor mit der Handlung enger verflochten erscheint. Wenn ihn der Strom der Empfindungen, die aus den Vorgängen auf der Bühne hervorquellen, mit überfluthet oder wenn er in Spannung das Kommende sich überlegt, dann lösen sich seine geschlossenen Glieder auf, ein erregter Wechselgesang, ein lebendiges Hin- und Herbewegen beginnt, das besänftigende Spiel der Cither wird durch leidenschaftlich schrille Flötentöne abgelöst, und endlich steigert sich die Bewegung zum kunstvoll verschlungenen Tanz und der einfache Gestus zu einer völlig dramatischen Mimik. Hier gingen Tragödie und Komödie in ihrer Erscheinung am weitesten auseinander. Die tragische Tanzweise beobachtete auch in der höchsten Leidenschaft eine gewisse Würde und Feierlichkeit. Aeschylos schrieb auch ihr bestimmte Normen vor und ließ den Chor von ihm selbst erfundene Tanzfiguren zur Ausführung bringen. Auf der Orchestra waren Linien gezogen, welche den Tänzern zur Richtschnur dienen sollten, wenn etwa die Gewalt der Bewegung sie über die Grenzen der Symmetrie hinauszureißen drohte. In der Komödie herrschte größere Freiheit; die komischen Tänze mit ihrer ausgelassenen musikalischen Begleitung und oft recht grob sinnlichen Mimik trugen noch am meisten von der improvisirten Posse der alten Dionysosfeste an sich. Aber man staunt, wenn man bei genauerem Studium der Aristophanischen Stücke sieht, wie doch selbst hier, bei aller tollen Phantastik, in der wechselnden Behandlung der Sprache und der Rhythmen sich ein bestimmtes Gesetz offenbart, das auch in der äußeren Erscheinung des Ganzen erkennbar gewesen sein muß.

Wenn wir uns in die Tiefen künstlerischer Berechnung und Schönheit versenken wollten, welche sich in der Behandlung der Sprache und des Rhythmus der attischen Dramen aufthun, so würde das die mir gezogenen Grenzen weit überschreiten und auch nur höchst unvollkommen ausführbar sein, ohne den originellen Klang dieser Sprache, deren Fülle und Beweglichkeit für keine Uebersetzung erreichbar ist.

In der Feinheit und Bildsamkeit der Sprache besaß das attische Drama sein edles Material, wie die hellenische Plastik in ihrem leuchtenden parischen Marmor. Und es besaß damit nur eine der vielen fördernden Bedingungen, ohne deren glücklichen Zusammenfluß auch der Genius eines Aeschylos die gewaltigen Schwingen wohl schwerlich hätte entfalten

können. Vor Allem wurzelte es tief im Boden des Volks und fand sein Gedeihen durch keine gemachte künstliche Pflege, sondern durch den ungehemmten allgemeinen Drang der Zeit. Das Theater war nicht nur eine Forderung des Kultus, sondern es galt zugleich als ein Zeugniß für die Macht und Würde des Staates. Der Staat setzte Ehrenpreise aus, um welche die Dichter, gewöhnlich drei an jedem Fest, mit je vier Stücken, die zusammen eine sogenannte Didaskalie ausmachen, wetteiferten. Die Ausrüstung der Chöre war eine Ehrensache der reichen Bürger, eine sogenannte Leiturgie, und wir hören, daß oft viele Tausende von Drachmen von einem einzigen Manne für den Chor eines Dramencyklus verausgabt wurden. Der Stand der Schauspieler war mit keinerlei Unehre behaftet; im Gegentheil besaßen sie eine fast priesterliche Weihe, galten im Kriege für unverletzlich und wurden zu wichtigen politischen Missionen benutzt. Die Mitglieder des Chores wurden aus der Masse der attischen Bürger gewählt. Der Staatsrath der Fünfhundert bestimmte die Preisrichter, welche die ausgesetzten Preise an die Dichter zu vertheilen hatten. Ja, der Staat belohnte nicht nur Poeten und Schauspieler, sondern auch die Zuschauer erfreuten sich von Staatswegen pekuniärer Unterstützungen. Um in Wirklichkeit das ganze Volk im Theater, als an der edelsten menschlichen Bildungsstätte, zu versammeln, ließ Perikles den ärmeren Bürgern aus der Staatskasse das Eintrittsgeld zahlen, das man für die Herstellung der Bühne und die Unterhaltung des Theatergebäudes zu entrichten hatte.

Wie dem Dichter hiedurch der weiteste Wirkungskreis in seinem Volke gesichert war, so standen auch alle dramatischen Kräfte und Mittel des Erfolges ihm zu freier Verfügung. Er war Dramaturg, Regisseur, Musikdirektor, Tanzlehrer und Poet zugleich, und wir können uns deßhalb nicht wundern, wenn er als solcher auch nur die dramatische Kunst, freilich in diesem Fall einen ganzen Parnaß voll Künste, sein Leben lang anbaute. Monate wurden auf das Einstudiren der Dramen, besonders des Chors verwendet; der Dichter war selbst der χοροδιδάσκαλος, der Chorlehrer; die Kräftigung und Berechnung der Stimmen für den ungeheuren Raum nahm eine besondere Sorgfalt in Anspruch. Ohne Zweifel wirkte das Chorpersonal immer nur in einem Stücke mit; Aeschylos hatte zwei Schauspieler, die nur in seinen Dramen auftraten; und mit dieser ernsten Auffassung des dramatischen Berufes hing es zusammen, daß man trotz der üppigen Fülle der dramatischen Produktion jener Zeit sich nicht verleiten ließ, das Theater in Athen mehr als zweimal im Jahr, an zwei Festen des Bacchus, für wenige Tage zu öffnen.

Alles in Allem genommen, und wenn man auf die Harmonie des Ganzen blickt, hat die Welt wohl nie seither eine dramatische Kunst von dieser inneren Vollendung wiedergesehen. Die künstlerische Hoheit des attischen Theaters hielt alle gewöhnlichen Kräfte von ihm fern, die Seltenheit und der festliche Ort seiner Erscheinung sicherten ihm die religiöse Weihe, und in seinen erhabenen Formen offenbarte sich dennoch Allen verständlich ein ewig menschlicher Gehalt. So ragte es empor aus dem festen Grunde des volksthümlichen Lebens als ein stolzer Baum, an dessen Krone die Früchte des Denkens und Schaffens der edelsten Geister hingen.

Musikalische Literatur.

„Die neue Richtung in der Musik". Von Louis Köhler. Leipzig bei J. J. Weber. 1864.

IV. *)

(Schluß.)

⁒. — Was der Verfasser von S. 23 an über die musikalische Form und ihre historischen Wandlungen vorbringt, ist meist sehr triftig und kann wohl nur von zopfigen Theoretikern ignorirt werden. Wir geben hier gerne alles zu: die Möglichkeit neuer Modulationen, die Veränderungen im musikalischen Strafgesetz, das Vorangehen der Praxis vor der Theorie, die Vorsicht, mit welcher dem Neuen zu begegnen, die Nachsicht, mit welcher es zu prüfen ist, das Recht der Musik (freilich aber innerhalb ihrer normalen Grenzen) auf allerfreieste Bewegung, das Recht für den Meister, seinen eigenen Weg zu gehen, auch daß es nichts auf sich hat, wenn in einem hervorragend schönen Musikstück Einzelnes gegen die bestehenden Normen verstößt. Desgleichen ist auch der Passus S. 29 über die „Quintenverbote" sehr bemerkens- und beherzigenswerth.

Mehr bestechend als entscheidend ist das Argument auf S. 24: „Gibt es z. B. eine Musik, welche tausend Leuten verständlich, zweitausend und noch mehreren un-

*) Siehe Nr. 38, S. 598, Nr. 43, S. 678 und Nr. 50, S. 789

verständlich ist, sind zudem beide Parteien aus zurechnungsfähigen Leuten bestehend — so hat die Minorität der Tausend entschieden Recht". Es wird sich hier vor Allem wohl um die Definition der Zurechnungsfähigkeit handeln, und da wird man uns erlauben müssen, neben der allgemeinen Bildung und der Unbefangenheit auch ein gewißes Maß musikalischen Verständnisses zu beanspruchen. Auf das Recht der Minorität sich zu berufen, ist gar leicht; wie wäre es z. B. wenn zehn unbefangene, gebildete und musikverständige Hörer eine neue Symphonie als arm in der Erfindung und barock in der Durchführung ablehnten, während vielleicht einige Hundert aus dem zerstreut zuhörenden und musikalisch unbewanderten Publikum, gerade von der Absonderlichkeit der neuen Klänge angezogen, denselben Beifall zujauchzten?

Auch die Kapitel über die „Dissonanzen-Behandlung", und „Moderne Modulation" enthalten theilweise Richtiges; nur möchten wir an die komplizirteren Modulationen der Neuzeit keine so günstigen Folgerungen, wie der Verfasser, auf das moderne Musikverständniß knüpfen. Die Gewöhnung des Ohres an die fremdartigsten und absonderlichsten Klänge und die Verallgemeinerung einer oberflächlichen Bekanntschaft selbst mit den klassischen Tonwerken — (wie man z. B. in Norddeutschland um 3 Groschen beim Bierglase die Beethoven'schen Symphonien genießt) — ist etwas von der eigentlichen Kennerschaft ganz und gar Verschiedenes. Die Heranbildung der Massen zur Musik hat in kulturhistorischer Hinsicht seine volksthümlichen Vortheile, — die künstlerischen sind bis jetzt noch ziemlich problematisch; — denn damit, daß mehr Leute als früher jenen Anflug einer Kenntniß der Sache bekommen, der sie in den Stand setzt, leichthin zu bewundern und ebenso schnell abzusprechen, ohne je den Kern der Sache in's Auge zu fassen, damit ist der Kunst wahrhaftig nicht gedient. Oder begnügt sich der Hr. Verfasser für seine Lieblingskomponisten der Neuzeit mit solchen (Majoritäts-) Bestimmungen?

Auf „fremdartige Musik" kommt der Verfasser in einem eigenen Kapitel zurück, das uns indessen kaum zu einigen kurzen Bemerkungen herausfordert. Man zeige uns die Größe, die Schönheit des sogenannten „neugeistigen Schaffens", und wir werden es gewiß um seiner „Fremdartigkeit", um einiger „Extravaganzen" willen nicht verdammen. Wir sind auch jederzeit bereit für die liberalste Handhabung der kritischen Beurtheilung einzustehen. Ein bloßes Zuwarten aber, wie die „Zeit" eine neue Erscheinung „richten" werde (S. 46), hebt jede Kritik von vornherein auf, und könnte, von Seiten der Vertheidiger der „neuen Richtung" kommend, nur als ein verzweifeltes Argument, als eine Bitte um einstweilige Nachsicht aufgenommen werden.

Dem erwähnten Kapitel folgt wieder eines (zur Abwechslung) über Programm-Musik *), in welchem zum Theil das schon Gesagte und von uns Bekämpfte wiederholt wird, zum Theile aber auch neue, neuerdings innerlich einander widersprechende Wendungen vorkommen.

Der Verfasser will den „Programm-Musiker" und den „spezifischen Musiker" mit einem Historien- und einem Landschaftsmaler in Parallele stellen, welche beide ein „Rütli" malen, der eine aber nur als Landschaft, der andere als historische Scene. Er fügt hinzu: „Hier braucht der Landschafter nicht auch Historienmaler zu sein, wie der spezifische Musiker nicht auch Programm-Musiker zu sein braucht; der Historienmaler aber muß auch zugleich Landschafter, wie der Programm-Musiker auch spezifischer Musiker sein. . . . Aber korrekt und treu muß jeder seine Landschaft malen, so wie jeder Musiker gut musikalische Arbeiten zu liefern hat".

Der Verfasser gestatte uns, ihm zu sagen, daß der sonderbare Vergleich nicht im geringsten zutrifft. Der Historienmaler braucht ebensowenig wie der Landschafter aus dem Gebiete des spezifisch Malerischen herauszutreten, sie stehen zu einander wie ein Genre zum andern, nicht wie eine „neue Richtung" gegenüber der alten. Für eine „neue Richtung" aber will Hr. Köhler die Programm-Musik ausgeben, da er ja schreibt: „Ein Programm-Musiker wird nie eine Musik von Mozart'scher Art schaffen, wo der Geist des Komponisten ganz im Reinmusikalischen lebt und webt" — und doch „muß", wie wir gesehen haben, „der Programm-Musiker auch spezifischer Musiker sein", doch muß „jeder Musiker gut musikalische Arbeit liefern". . . Also Widersprüche ohne Ende! — Mit dem letzteren Geständniß sind wir natürlich höchlichst zufrieden, wir finden nur, daß es das ganze Buch unnütz macht; wenigstens kann der Verfasser in jedem einzelnen Falle mit seinen eigenen Waffen geschlagen werden. Wenn er uns nämlich jedes „neugeistige" Programm-Opus, welches die „gut musikalische Arbeit" vermissen läßt, preisgibt, so geloben wir dagegen jedes Progamm-Opus, das mit jenen spespezifisch musikalischen Vorzügen bedacht ist, mit ihm zu

*) Aus derlei aphoristischen Wiederholungen desselben Themas an verschiedenen Orten ergibt sich auch, beiläufig bemerkt, die völlig systemlose Eintheilung des Buches.

bewundern. Den Meister seiner Kunst, der sich innerhalb ihrer Grenzen, selbst mit einzelnen Regelwidrigkeiten, durch Gedankenfülle und tüchtiges Können als Meister bewährt, wollen wir insgesammt mit Hosiannah begrüßen, mit oder ohne Programm. Daß aber die Herren der „neuen (neudeutschen) Richtung“ einen solchen Meister aufzuweisen haben, das bleibt — auch nach Erscheinen des Köhler'schen Buches — erst zu beweisen.

Vergebens sucht der Verfasser, wie er es im Anfange schon gethan, auch am Ende seines Buches noch die leidige Beethovenfrage zu Gunsten der „neuen Richtung“ auszubeuten. Unrettbar verfällt er dem Dilemma: entweder auf gut musikalischem Boden zu stehen, — und wo bleibt dann die „neue Richtung“? — oder sich nicht mehr auf Beethoven berufen zu können, welcher auf gleichem spezifisch musikalischen Boden stand, wie Mozart und Haydn, und wesentlich nur vermittelst seiner persönlichen Befähigung eine so gewaltig andere (neue) Musik geschaffen hat. Alle Einwendungen, welche seinerzeit, mit Recht oder Unrecht, gegen Beethoven erhoben wurden, bezogen sich, unseres Wissens, auf musikalische Qualitäten und das musikalische Verständniß war es, das den Werken des Gepriesenen und doch Verkannten entgegenreifen mußte. Die „neudeutsche Schule“ dagegen appellirt nur mehr zum Theil, mitunter auch gar nicht an das musikalische Verständniß. Bei dem meist geringen musikalischen Gehalt ihrer Werke fühlen diese neuen Geister sich gedrängt, auf die nicht-musikalischen Ideen, an die sie sich lehnen, sich zu berufen; das aber verrückt den ganzen Standpunkt auf eine Art, die endlich Jedem Jegliches gestatten müßte, denn wo Jeder aus den Grenzen seiner Kunstsphäre (der Musiker aus der Musik) heraustreten und seinem subjektiven Phantasiezuge nachschwärmen darf, da sinkt jede kritische Kontrolle zur Ohnmacht herab, und selbst jeder vernünftige Meinungsaustausch hört nothgedrungen auf, weil man bald nicht mehr wüßte, wovon die Rede ist, ob Musik noch Musik, Kunst noch Kunst bedeute.

Auf welche faktische Bethätigung, auf welche Schöpfungen stützt man sich denn aber, wenn man von jener Seite her die Welt mit dem Ruhm der „neuen Richtung“ zu erfüllen strebt?

Auf Berlioz? Will Hr. Köhler den musikalischen Schauerroman der „Symphonie phantastique“ für den Werth der „neuen Richtung“ einstehen lassen? Die blendend geistreichste Instrumentirung kann diese Musik nicht vor dem Vorwurfe der Ideenarmuth, das Ganze nicht vor dem Vorwurfe der monströsen Ueberschwänglichkeit schützen. Und wenn Berlioz ein feingeschnitztes Scherzo, oder ein sentimentales Adagio schreibt, wenn er dieses unter den Schatten der Balkonscene aus „Romeo und Julie“ stellt, jenes der seligen Fee Mab dedizirt, — was hat die Kunst davon? Nichts mehr und nichts weniger als zwei hübsche neue Musikstücke aus der Feder eines ursprünglich nicht reich begabten, aber geist- und kenntnißvollen, gewandten Musikers, — eine „neue Richtung“ sicherlich nicht.

Oder Wagner? — Seine geschickten Bearbeitungen mystischer Sagenstoffe bezeichnen einen Fortschritt in der Faktur der Operntexte; mit seiner großen Scenirungsgewandtheit, als Meister des sinnlichen Gesammteffektes, weiß er uns zu fesseln, in Spannung zu erhalten; an melodiöser Gedankenfülle, an eigentlicher Erfindung tief unter den Klassikern, gelangt er in der charakteristischen Eigenthümlichkeit seiner besten Momente höchstens zu etwas dem Analogen, was im „Don Juan“, im „Fidelio“, ja im „Wasserträger“ und im „Freischütz“ bereits als mustergiltig vorlag, — im besten Falle also: interessante Opern eines ursprünglich nicht reich begabten, aber bedeutsam intelligenten, allseitig gebildeten Musikers; wo steckt aber hier die „neue Richtung“?

Oder endlich Lißt? — Worauf soll der Schwerpunkt in der Beurtheilung seiner „symphonischen Dichtungen“ gelegt werden? Die Wahl der Programmstoffe kann doch im besten Falle nichts Anderes sein als ein glücklicher Griff, der Werth der mitunter beigegebenen Erläuterungen (z. B. zum „Prometheus“) steht tief unter dem schlechtesten Operntext, denn was sich aufbläht und mehr sein will, als es ist, erweist sich als tief unter der harmlosen Unbedeutendheit; also bleibt nur die Musik und immer wieder die Musik als das Element, auf das es bei einer symphonischen Arbeit wesentlich ankommt. Ist nun die Musik, welche Lißt in der zweiten Hälfte seiner Laufbahn zu komponiren sich veranlaßt fühlte, der Art, daß in ihr eine „neue Richtung“, wie der Verfasser glaubt, oder die thatsächliche Frucht eines hervorragenden Talents zu erkennen wäre? Das bliebe auch erst noch zu beweisen. Es ist aber sonderbar genug, wie in der Köhler'schen Brochüre der Enthusiasmus für die Lißt'sche Musik erst am Schluß und zwar ganz plötzlich in überraschender Naivetät losbricht. S. 70 oktroyirt er ihr einen „schönen gesanglichen Fluß“ und eine „blühende musikalische Farbengebung in der melodischen Charakteristik“. Er nennt Lißt einen „großen kosmopolitischen Musiker“. . . „der uns (S. 71)

durch seine imposanten Orchesterwerke aus den feindlichen Nationalstylen einen Weltstyl offenbarte", u. s. w.

So geräth Hr. Köhler in einer Sache, die er selbst S. 72 „zweifelhaft" nennt („zweifelhaft mag die Sache von Unparteiischen genannt werden"), auf eben derselben Seite geradezu in eine selbsteingestandene „Apotheose". Eine so plötzliche, und so überschwängliche Wendung von der Behandlung prinzipieller Streitfragen zum Ausbruch persönlicher Bewunderung gereicht dem Buche nicht zum Vortheil, sondern verwischt vielmehr den guten Eindruck, den die anfänglich löbliche Tendenz hervorbringen konnte, den aber freilich die systemlose Durchführung schon merklich abschwächen mußte.

Dieser Ungleichheit in der Anlage und Durchführung des Buches möge es denn auch der Autor zuschreiben, wenn es uns nicht möglich war, seinen auf so schwachen Füßen stehenden Schlußfolgerungen beizustimmen, wenn wir uns begnügen mußten — dem Wesentlichen seines Buches Schritt für Schritt folgend — Einzelnes darin als zutreffend und fruchtbringend anzuerkennen, dagegen Manches als unbedeutend oder selbstverständlich zu beseitigen, das Meiste aber als unlogisch und styllos abzulehnen, das Buch somit als eines derjenigen zu bezeichnen, welches zur erwünschten Verständigung innerhalb der musikalischen Parteiungen nur äußerst wenig beizutragen vermag.

Berliner Opernbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Marschner's „Hans Heiling". — Mendelssohn's „Heimkehr". — Auber's „Fra Diavolo". — Ein paar Gastspiel-Kuriositäten. — Die Tenoristen Niemann und Gunz.

Obgleich bereits beinahe die ganze erste Hälfte der Saison abgelaufen ist, wurde die Einförmigkeit des Repertoirs, das sich allmählich in den engen Kreis von etwa zwanzig bis fünfundzwanzig Opern zurückgezogen, nur durch drei neueinstudirte Werke unterbrochen, den „Hans Heiling" von Marschner, die Mendelssohn'sche „Heimkehr" und Auber's „Fra Diavolo". Die beiden ersteren sind schon wieder bei Seite gelegt und zwar die Mendelssohn'sche Operette nach einer einzigen Aufführung. Wenn die Marschner'sche Musik auf unserer Bühne keinen festen Fuß zu fassen vermochte, so liegt wohl der Hauptgrund in dem Umstand, daß sie zur Mitgift ein Libretto hat, dessen Gestalten und Motive die Gegenwart längst zu dem abgethanen romantischen Plunder geworfen. Auf sämmtlichen Gebieten der Kunst und vor Allem im Drama, in derjenigen Gattung, in der ihre Gebilde zu leibhaftiger sinnlicher Erscheinung kommen, verlangt es uns nach vollen ganzen Menschen, aus demselben Stoff geschaffen wie wir, deren Denken, Thun und Empfinden nur das verklärte Widerspiel unseres eigenen Wesens ist. Den Kobolden, Elfen, Nixen und Feen hat unwiderruflich ihre Stunde auf der Bühne geschlagen, alle sind sie zurückgekehrt zu ihrer alten Heimat, dem Märchen, dort leben und weben sie als in ihrem ureigenen Element und schenken noch immer das bunte Spielzeug der Phantasie, an dem sie so reich sind, jedem kindlichen Gemüth, das sich ihnen naht. Der dramatische Realismus nimmt unerbittlich der Wunder- und Zauberwelt den poetischen Duft und Schimmer; ihm gegenüber zerfließt ihre schillernde Farbenpracht in ein eintöniges Grau, und ihre behenden Insassen verwandeln sich in steife Marionetten, mit denen rohe Willkür nach Belieben schaltet. Und sollen wir ja einmal Gemeinschaft haben mit den Geistern der Erde, der Luft und des Wassers, so muß wenigstens der Humor seinen Segen dazu sprechen, spielselige Laune und Anmuth diesen wunderlichen Kindern des Traumes das Geleit geben. Wenn wir bei den Hexereien Sarastro's und der sternenflammenden Königin immer noch mit heiterem Behagen drein zu schauen vermögen, so geschieht es eben nur, weil fast überall aus dem Spuk und der Mummerei lächelnde Schalkhaftigkeit hellen Auges hervorlauscht. Verzweifelt ernsthaft geht es dagegen im Reiche von Heiling's Erdgeistern her. Die Grazien und ihre übermüthige Schwester, die Ironie, haben da keinen Zutritt. Wohin wir blicken, überall nur gerunzelte Stirnen und finstere Mienen. Mit dröhnendem Kothurnschritt treten die Königin und ihr Sohn auf, alle tragischen Gewalten droht ihr pathetisches Gebahren zu entfesseln. Nachdem nun aber drei Akte hindurch Alles aufgeboten worden, um uns an die Macht und Tücke der unterirdischen Gesellen glauben zu lassen, müssen sie zuletzt doch auf ihr Opfer verzichten. In Rücksicht auf die Weichherzigkeit des großen Publikums ändert das Libretto den Schluß der alten Sage ab. Segnend fügt es die Hände des geprüften Paares in einander und macht Heiling mit seiner Schaar zu gerührten Zeugen des glücklichen Bundes. Während auf solche Weise der Text beim Empfangenden eine Naivetät voraussetzt, die uns längst abhanden gekommen, tritt

noch ein anderer Umstand hinzu, dem Komponisten die Arbeit zu erschweren und ihm nachträglich die besten Intentionen zu vereiteln. Der Wechsel zwischen gesungenem und gesprochenem Wort, — in jeder Oper, die sich nicht ausschließlich auf dem Gebiet oberflächlicher Unterhaltung bewegt, ein ärgerlicher Stein des Anstoßes — zerstört in einem Werk von so durchaus romantischem Gepräge alle Einheit und Harmonie der Stimmung. Nachdem die Musik durch die Macht und Fülle ihrer Töne den Hörer zu einer rein phantastischen Region emporgehoben, wirft ihn der Dialog erbarmungslos in das Alltagsleben zurück. — Die Partitur vermag zwar kein einziges Stück aufzuweisen von so ursprünglicher Kraft und Frische wie das Barfüßerlied im „Templer" oder von so wildem exotischem Reiz wie den Sachsenchor oder von so eindringlicher Popularität wie das „Wer ist der Ritter hochgeehrt". Voraus hat sie dagegen eine styl-vollere Haltung, eine größere Reinheit und Gleichmäßigkeit der Anlage und Ausführung. Auch hier erkennen wir in dem Komponisten den bevorzugten Erben jenes Ausdrucksgebietes, welches Spohr und Weber der Kunst erschlossen. Durch die mannigfachsten Modulationen der Lust und des Schmerzes klingt der Gefühlston weiter, den sie angeschlagen, es fehlt weder die träumerische Weichheit und gemüthvolle Innerlichkeit des Einen, noch der frische Waldesduft der Empfindung, der die Weise des Anderen durchweht. Ueberall ist die Tonsprache tief eingesenkt in ein echt nationales Element. Die knappen Formen des Volksliedes und die schlichte Einfalt und Treuherzigkeit seines Ausdrucks sind der Boden, in dem sie wurzelt, dem sie ihre Kraft verdankt. Daß der Text dem Komponisten kaum irgendwo Gelegenheit gab zu Tonstücken von breiterem dramatischem Wurf, bewahrt ihn vor den gewaltsamen Anläufen und unschönen Uebertreibungen, den Mißhandlungen der Singstimmen und dem tobenden Tumult der Instrumente, die mehr als eine Partie im „Templer" entstellen. Am glücklichsten waltet sein Talent, wo ihm ein bestimmter durch eine konkrete Situation eingerahmter und gefärbter Inhalt dargeboten wird, denn um die ganze Fülle des allgemeinen menschlichen Empfindens auszuklingen, gebricht es ihm an Tiefe und Energie. So oft er dies doch unternimmt, wie z. B. in den Arien des Heiling und der Anna, ferner in dem Duett der Geisterkönigin mit dem Sohn, müssen die musikalische Konvenienz und die anständige Phrase aushelfen. Alle dergleichen lyrische Gemeinplätze nehmen indessen einen verhältnißmäßig geringen Raum ein gegenüber der Menge farbenschimmernder Bilder und Scenen, die bald aus dem ursprünglichsten Schaffen und Weben der Natur, bald aus der bunten Mannigfaltigkeit des Volkslebens geschöpft sind. Zwei charakteristische Eigenthümlichkeiten unserer nationalen Dicht- und Sangesweise finden wir hier wieder, ihren Zug nach dem Elementaren, den Bergen und Wäldern, den Grotten und Klüften, ihr liebevolles Hinhorchen nach dem Rauschen der Bäume, dem Brausen des Windes und den übrigen Stimmen der Fluren und Wälder; auf der andern Seite das launige Behagen an den unscheinbaren Vorgängen aus dem engumgrenzten Kreise der kleinbürgerlichen und ländlichen Idylle. Im Einzelnen sind als besonders wirkungsvoll hervorzuheben: die Chöre der Geister, fast die gesammte Partie der Königin, das an dem Faden einer Tanzmelodie auf's charakteristischeste sich entrollende Finale des ersten Akts, die köstliche Ballade der Gertrud und der groteske Bauernmarsch. — Die Titelrolle fand an Hrn. Betz den gewissenhaftesten Vertreter. Alles trug dazu bei, ihm das Gepräge jenes finsteren Mißtrauens, der dumpfen, jeder Freude der Welt abgekehrten Schwermuth zu geben, welche das Wesen des Charakters ausmachen. Lob erwarben sich ferner Frl. de Ahna als Geisterkönigin und mit gewissen Einschränkungen die Anna des Frl. Santer.

Mendelssohn's „Heimkehr", die schon einmal vor dreizehn Jahren über unsere Bühne ging, wurde einem Balletabend als Zulage beigegeben. Das Werk ist ursprünglich nicht für eine größere Oeffentlichkeit bestimmt gewesen und verliert, in sie hinübergetragen, den besten Theil von seinem eigenthümlichen Reiz. Der aus England zur silbernen Hochzeit seiner Eltern heimkehrende Komponist legte es als Beweis kindlicher Liebe und Pietät auf den Familienaltar des Hauses nieder. Der Text, eine sehr flüchtig hingeworfene Gelegenheitsarbeit, empfängt seinen Sinn nur durch die Beziehung auf das festliche Ereigniß, welches er in seinen Hauptgestalten und Motiven andeutend umspielt. Abgelöst von jenem äußeren Anlaß, erscheint der Spaß viel zu harmlos und spießbürgerlich. Die Musik zerfällt in eine Reihe liebenswürdiger melodischer Genrebildchen, die freilich in dem anspruchsvollen Rahmen unseres Opernpalastes einen schwierigen Stand haben. Da sie einem Kreise wohlwollender Verwandten, keineswegs aber einem stets mehr oder weniger kritisch gestimmten Theaterpublikum gewidmet waren, ließ der jugendliche Autor seine Freude an den Tönen auf's unbefangenste schalten und walten. Alles zeigt den liedartigen Zuschnitt, die Einzelgesänge wie die Duette und Terzette. Anschmiegende Innigkeit

bildet den Grundton, der hier überall mild und freundlich uns entgegenklingt. An fein charakterisirenden Zügen ist namentlich die Instrumentirung reich. Die Grenzen des rein Lyrischen werden aber nirgends überschritten, und um auf der Bühne zu wirken, sind die Linien viel zu zart gezogen, die Farben zu dünn aufgetragen. Die Ausführung konnte es nicht verhehlen, daß sie den Komponisten nur als einen ganz flüchtigen Gast betrachtete, mit dem man keine besondere Umstände macht.

Auch die dritte Quasi-Novität der Saison, Auber's „Fra Diavolo", wird, trotz der sprudelnden Frische und lebensvollen Anmuth der Musik, die der Ablauf eines Menschenalters nicht anzutasten vermochte, bald wieder hinter dem Vorhang verschwinden. Die Schuld davon trägt die unzureichende Besetzung der Titelrolle. Dem Tenor des Hrn. Woworsky fehlt es für solche Aufgaben sowohl an Reiz des Tones, wie an eleganter Beweglichkeit des Ausdrucks. Die allerdings schwierige, aber nicht minder dankbare Bravourarie des dritten Aktes bringt regelmäßig sein musikalisches und dramatisches Vermögen zum offenen Bankerott. Der Sänger, mit dem kürzlich unsere Bühne ein lebenslängliches Engagement abgeschlossen, hat überhaupt nur einen geringen Theil der Hoffnungen erfüllt, die sich im Beginn seiner Thätigkeit an ihn knüpften. Der Klang des Organs wird von Jahr zu Jahr matter und bedeckter, und die Höhe mühseliger. Der Vortrag sucht aber durch Uebertreibung zu ersetzen, was ihm an innerem Leben und Temperament abgeht.

Zweier Gastspielkuriositäten muß ich gedenken, weil sie charakteristisch genug für unsere Opernzustände und deren oberste Leitung sind. Fr. Laßlo-Doria trat in der Titelrolle von Donizetti's „Lukrezia" auf. Schon vor einer langen Reihe von Jahren, während der letzten italienischen Saison des alten Königstädt'schen Theaters, hatte die Sängerin dem Berliner Publikum gegenüber gestanden. An die Fülle und Energie, welche damals das Organ besaß, erinnern nur noch einzelne Spuren. In der Mittellage erscheint der Klang für die meisten dramatischen Aufgaben zwar immer noch kräftig genug, die Erschöpfung tritt aber in dem unsicheren tremolirenden Ansatz und der hartnäckig zu tief schwebenden Intonation deutlich zu Tage. Dieser unablässige Kampf mit dem widerstrebenden Material, der fortdauernde Zustand der Nothwehr, in dem sich die Stimme befand, brachten natürlich auch den Vortrag um alle innere Freiheit und Harmonie; bald raffte er sich zu einem ungestümen Kraftaufwand empor, bald schlich er müde und resignirt unter der Wucht des ihm aufgebürdeten Inhalts dahin.

Noch seltsamer war der Gast, der sich bei Gelegenheit einer Aufführung des Meyerbeer'schen „Propheten" in unser Opernhaus verirrt hatte. Die Stimme des Hrn. Ellinger, der den Johann von Leyden gab, ist von der Natur offenbar mit dem Tenorstempel gezeichnet, darin bestand aber auch ihre ganze Berechtigung, die sie für die Darstellung aufzuweisen vermochte. Der Gesang war eine Mustersammmlung von allen naturalistischen Gewaltsamkeiten und provinziellen Uebertreibungen. Das Ohr wurde durch ununterbrochenes Tremolo, kein leises Zittern, sondern ein dröhnendes Erbeben des Organs in seinem Fundament gequält, und wo die Leidenschaften hochgehen, zersplitterte die Tonsprache unter den ungestümen Anläufen und karikirenden Vortragsmanieren des Sängers in ein wildes Durcheinander zusammenhangsloser Interjektionen. Das freie, schöne Ziel, welches das Wesen aller Kunst bildet, wandelte sich hier zu einem harten Faustkampf um, in welchem es sich erweisen sollte, wer der stärkere wäre, der Darsteller oder das musikalisch-dramatische Gebilde, das in seine Hand gefallen. Während Johann den Grafen um Erbarmen flehte, wie in der großen Kirchenscene, vernahm man Accente von wahrhaft abenteuerlicher Abscheulichkeit, Tongrimassen, für deren genauere Bestimmung der ästhetisch-kritische Apparat den Dienst versagt. Das betroffene Publikum kommt aber gegenüber solchen Vorgängen auf sonderbare Gedanken, es glaubt eine der ersten Kunstanstalten des Landes in eine Markthalle verwandelt, in der kecke Agentenindustrie jede beliebige Waare auslegen darf. Es fragt verwundert, ob bei der Anordnung von Gastspielen der sachkundige Rath der Kapellmeister nicht angehört wird, ob sorgfältige Prüfung und künstlerisches Vermögen oder lediglich Zufall und Laune den Ausschlag geben.

Wiederholt haben wir in der letzten Zeit der hannöver'schen Bühne ihre beiden Tenore abgeborgt. Hr. Niemann erschien abermals unter uns als Tannhäuser, Cortez und Prophet. In allen diesen Rollen erkannte man die Weise eines Sängers, dem der geistige Theil seiner Aufgabe stets lebendig und gegenwärtig ist, der es vermag, in der gesammten Skala der Empfindung jeden Ton von der schlichtesten Innigkeit bis zu den wildesten Schlachtrufen der Leidenschaft mit überzeugendster Bestimmtheit anzuschlagen. Verschließen konnte man sich allerdings nicht gegen die Wahrnehmung, daß der Ueberschuß des dramatischen über das musikalische Element

die Harmonie zwischen Inhalt und Form, Idee und Ausdruck, die das höchste Ziel aller Kunst ist, hie und da antastete. An einzelnen zu hoch gefaßten Tönen, übertriebenen Stärkegraden, gewissen allzugrell aufgetragenen Klangfarben mußte der empfindlichere Sinn, trotz des bewunderungswürdigen charakteristischen Vermögens des Darstellers, Anstoß nehmen.

Hr. Gunz fügte seinen früheren Gastrollen noch den Tamino in der „Zauberflöte“, den Nadori in Spohr's „Jessonda“ und den Florestan in „Fidelio“ hinzu. Wie ich Ihnen bereits berichtete, verfügt er über eine Reihe von Eigenschaften, die heut zu Tage keineswegs zum Gemeingut unserer Tenore gehören. Ich zähle zu diesen Vorzügen den mühelosen Ansatz des Tones, seine Biegsamkeit, die Freiheit von allen rauhen, spröden, naturalistischen Elementen, die saubere Gliederung der musikalischen Phrase, die gute Intonation, deutliche Aussprache, die wählerische Handhabung der Stärkegrade. Die Stimme des Gastes erscheint indessen sowohl durch ihren angeborenen Charakter, wie durch die künstlerische Richtung, die sie eingeschlagen, in einen enggezogenen Gefühlskreis gewiesen; sie hat ihre Heimath in dem Genrehaften, in dem leichtbewegten Spiel mit Tönen und Empfindungen, in jenen kleinen Freuden und Schmerzen, deren Hauch kaum mehr als die Oberfläche des Gemüthes kräuselt. Versagt sind ihr die tieferen Athemzüge der Leidenschaft, sowohl die subjektive Energie des Affekts, wie das ideale Pathos der echten Begeisterung. Auf's geschmeidigste schmiegt sie sich der weichen, passiven Lyrik des Oktavio und Tamino oder den schwankenden Umrissen der Spohr'schen Jünglingsgestalt an, für den Ausdruck mannhafter Entschiedenheit, ernster Größe, gesammelter Kraft fehlt ihr der kernige Gehalt, die volle Resonanz. Ihre Gestaltung des Florestan ließ einen Fundamentalzug des Charakters, dessen sittliche Energie, die ihm mit der Märtyrerkrone des Helden Lorbeerkranz gewinnt, völlig unberührt. Gleich das erste Recitativ war von einem leisen Tremolo angekränkelt und im Andante der Arie vermißte man den vollausströmenden Grundton der Empfindung; statt ernster Tiefe und schlichter Innerlichkeit nur die gefälligen Künste süßer, rührseliger Sentimentalität. In den folgenden Ensemblesätzen kämpfte die Stimme machtlos gegen die Tonwellen an, die sie von allen Seiten her bedrängten. Im Duett der Freude hatte sie ihren Vorrath an Kraft bis auf den letzten Rest erschöpft. In meinem nächstensfälligen Konzertbericht werde ich bei Gelegenheit einer vom Stern'schen Verein veranstalteten Aufführung des „Paulus“ ganz ähnliche Mängel in der Behandlung des Tenorsolo durch Hrn. Gunz zur Sprache zu bringen haben.

Theater- und Musikbericht aus Stuttgart.

II.

Das Theater.

1. — Die seit dem Beginn der neuen Saison bemerkte ungewohnte Thätigkeit sowohl der Intendanz als des Hrn. Kapellmeisters darf jetzt als nachhaltig anerkannt werden, um so mehr als sich herausstellt, daß derselbe weniger der betreffenden eigenen Initiative als unmittelbarem Einfluß von Oben zuzuschreiben ist, woher für die Kultivirung aller Zweige, von der großen Oper bis zum Volksstücke herab, bestimmende Anleitungen entspringen sollen. In der Oper erfolgt demgemäß eine Umstudirung der weiblichen Rollen in Verdi's „Amelie“, sowie die Vorbereitung des Wagner'schen „Lohengrin“ und der in Wien gegebenen Oper „Wanda“ von Doppler, endlich der Operette von Hornstein „Die Pagen von Versailles“ und Donizetti's „Favoritin“. Auch Abert, dessen Symphonie „Kolumbus“ in einem Leipziger Gewandhauskonzert jüngst mit so großem Beifall aufgenommen wurde und im nächsten Februar in Paris zur Aufführung kommen soll, hat seine neue Oper „Astorga“ vollendet und dürfte ihre Annahme keiner Schwierigkeit unterliegen. Der mehrerwähnte Konflikt zwischen dem Kapellmeister und den Trägern der ersten Opernpartien hat nunmehr durch den Besuch der Probe und andere Eingänglichkeiten Hrn. Eckert's eine vorläufige Ausgleichung gefunden. Hr. Sontheim wird übrigens im „Lohengrin“ in Folge speziell für die Opern Wagner's nachgesuchter Erlaubniß nicht auftreten; auch wird auf dieses Sängers Anregung nunmehr mit der Einführung der Pariser Orchesterstimmung bei uns vorgegangen.

Im Schauspiel ist das Neueste die befohlene Aufnahme von Gutzkow's „Richard Savage“ und die Vorbereitung der hier niemals erlaubt gewesenen „Karlsschüler“ von Laube, wobei freilich zu fürchten steht, daß dieses vor 1848 so wirksame Stück einen großen Theil seiner früheren Anziehungskraft nicht mehr äußern werde. Zugleich sind Brachvogel's „Narciß“ und „Eberhard im Bart“ von Rustige, sowie eine Anzahl minder nennenswerther Lustspielprodukte in Vorbereitung.

Die wirklichen Neuigkeiten der letzten Zeit waren Heyse's Schauspiel „Hans Lange“, die einaktigen Lustspiele „Zu flott gelebt“ oder „Wie gut machen?“ von G. Hasse und „Ein unschuldiger Diplomat“ von Poly Henrion; im Gebiete der Posse ferner die Neuaufnahme des Nestroy'schen „Der Zerrissene“; außerdem in mimischer Hinsicht das Gastspiel des auf mehrere Monate zur Stellvertretung der Fr. Wilhelmi-Eulenstein gewonnenen Frl. Lemcke aus Hamburg, über welches ich mir den Bericht vorbehalte. Als wahrscheinlich letzte unter den bedeutenden Veränderungen, resp. Vervollständigungen des Personals seit Beginn dieser Saison habe ich das Engagement des als Gastspielers erwähnten Liebhabers Hrn. Edward, eine wie es scheint gute Acquisition, zu berichten, wobei ich nicht unterlassen will, den Druckfehler zu verbessern, welcher in Nr. 42 den für jüngere Charakterrollen gewonnenen Schauspieler-Novizen Weitzel als Wentzel (Name des ersten Liebhabers und Helden an unserer Bühne) bezeichnet.

Heyse's „Hans Lange“ ist mehr noch als seine „Elisabeth Charlotte“ gemacht, den Zuschauer zu bestechen, ihn Bedenklichkeiten und Anstöße über Bord werfen zu lassen, um mit dem glücklichen Winde frischer Erfindung, natürlicher Verwickelung, interessanter Charakterschilderung dahin zu segeln; und gewiß, wenn der günstige Wind bis zum Ende aushielte, statt mit dem dritten, in der hier gegebenen Einrichtung vorletzten Akte, trotz nachzügelnder Anstrengungen einzuschlafen, man würde über der guten Fahrt die theilweise Entbehrung vergessen und um des erlangten Bildes schöner Menschlichkeit willen nicht die Goldwage an die Mittel zu seiner Schöpfung legen wollen. Welch' eine prächtige Zeichnung ist diese verwahrloste Jünglingsnatur in Bugslaw, in dem ererbte Wildheit des Blutes und rohe gewaltsame Erziehung das ursprünglich Edle zu unterdrücken und einen unvermeidlichen Konflikt des Unheils heraufzubeschwören scheinen. Welch' recht und schlecht angelegte — freilich nicht getreu ausgeführte — Kraftnatur ist dieser Hans Lange, in dem eine reine gesunde Menschlichkeit die individuelle Gestalt pommer'scher Derbheit angenommen zu haben scheint, um ihren Segen so praktisch und kraftvoll rings zu verbreiten, daß wir eine unwillkürliche Sicherheit des Guten erhalten im Vertrauen auf seine Macht und Weisheit in den unausbleiblichen Konflikten dieser verkehrt regierten Welt. Dazu das eben so vernünftige wie menschlichen Schwächen und Verwickelungen zugängliche Paar der Dörte und des Henning, das Charakter-Prachtstück der pommer'schen Junker Krokow und Dewitz, und manche andere bei richtiger Darstellung eben so wahre wie ergötzliche Episode! Aber im Verlaufe dieses vorgestellten dramatischen Lebens kommen wir endlich auf einen Punkt, wo die frische Erfindung uns nicht mehr vor der Unwahrscheinlichkeit, das gemüthvolle Naturalisiren nicht mehr vor dem Widerspruche mit der Idee dieses Lebens schützt. Nur unklar erschien es Anfangs, wie Sophia in eine kleine Stadt des Herzogthums zurückgezogen, ihrem Gemahl trotzen, ihm den bereits mündigen Sohn weigern kann und auch in Bezug auf das Land vielfach als Regentin auftreten; wie ferner der Hofmarschall von Massow den feurigen und hartnäckigen Charakter des schon erwachsenen Prinzen in so hartem Zwange habe erhalten können; unklar ebenso, woher Massow überhaupt die Gewalt seiner Herrschaft, die Hoffnung „Herr im Lande“ zu sein u. s. w. habe. Diese Unklarheit aber wächst im Laufe des Stückes, nachdem wir den Hofmarschall so tölpelhaft handeln gesehen, daß er den Prinzen dem Hans Lange, dem schlimmsten Feinde seiner Grundsätze und Zwecke, als Erzieher übergibt, anstatt einer folgsamen Kreatur seiner Allgewalt; nachdem wir ihn ferner, im Gegensatze zu seiner absoluten Autorität, schwach und ohnmächtig im Dorfe vor Bugslaws bloßem Willenswechsel sich beugen und unverrichteter Sache allein heimreiten gesehen, nachdem wir endlich in der entscheidenden Krisis ihn unpolitisch das wichtigste Moment, die Festmachung Bugslaw's, die bei dem wahrscheinlichen Widerstande des Prinzen höchst bedenklich werden könnte, nicht persönlich leiten, vielmehr einer ungeschickten Ausführung übergeben gesehen, während er selbst persönlich in der kopflosesten Art ein stimmführendes Haupt des Adels, das ihn doch nur verhöhnt, für sich zu gewinnen glaubt. Selbst seine Stellung am Hofe schwebt uns in der Luft, wenn wir zuletzt die heimliche, schon durch seine Rauheit gegen Sophia schwierige, Erklärung seiner Macht aus einer Neigung der Herzogin zwar bei gewissen Worten des siegreichen Bugslaw bestätigt, gleich darauf jedoch durch die Betheuerung der Herzogin, daß jeder Blutstropfen in ihr dem Gemahle treu sei, widerlegt und unzuläßig finden. Der Charakter der Herzogin vollends, die bei großer Mutterliebe herrschsüchtig, bei persönlicher Milde und Güte hart erscheint, bei allem Stolze sich die moralisch vernichtende und persönlich rohe Behandlung ihres fürstlichen Sohnes durch den adeligen Marschall gefallen läßt und bei tiefem Gemüthe sich Haß und Verachtung ihres Sohnes verdient, auch endlich sich als Sünderin bekennt und um Verzeihung

bittet: dieser Charakter, sage ich, ist keiner Veranschaulichung fähig. Und Mutter Gertrud selbst, die von Allen überaus geehrt wird, der selbst der regierende Fürst in seiner schwersten Ueberwindung (der Verzeihung für seine Mutter) gehorsamt, erscheint auf der Bühne keineswegs so wundersam wie sie gesagt wird, und eher etwas zu schlagfertig in der Jugend. — Am Ende, wo alle Fäden des Drama's sich einen, einander aufnehmen und abschließen sollen, erweist sich dessen Haltlosigkeit. Wir haben hier ein prächtig feines und sauberes Gewebe vor uns; doch nur so lange es in ziemlicher Ferne von dem dramatischen Brennpunkt sich abspinnt, ist es glatt und verlaßbar; von der Peripetie der Umkehr an bis zum Ende fallen mehr Fäden, als den Schluß knüpfen, auseinander und andere neue werden hinzugenommen und verbraucht zum Abschluße.

Hans Lange könnte bei ernsterer Prüfung nicht einmal alle Phasen seines ersten Auftretens dem Hofmarschall und dem Prinzen gegenüber vor seiner Vernunft verantworten, noch weniger vor seiner Solidität den Ausspruch, daß er Wasser nicht einmal in den Schuhen, viel weniger im Magen vertragen könne, oder vor beiden sein spottendes Benehmen bei der Nachforschung der Bewaffneten, das zunächst Bugslaw, dann auch ihn persönlich völlig unnütz und muthwillig den größten Gefahren aussetzt, während hier ein scheinbares Eingehen und Suchenhelfen, wie es sodann Henning thut, das natürlich Gebotene war. Dieser wichtige Wendepunkt stellt sich überhaupt keineswegs überzeugend natürlich, und fast mehr wie ein Zufall dar; auf die bloße persönliche Beschämung hin „Muth gegen die Juden" zu haben, wird schwerlich jemals ein Offizier die Inspektion eines trotz des Lärmens und Säbelschlagens verdächtig und vermummt schlafenden Juden in so hochwichtiger Nachforschung unterlassen. Zudem ist dieses ohne unmittelbare Ausgleichung bleibende Verstecken wenig dem Charakter des jungen Helden angemessen. Der ganze Schlußakt (4) sodann bleibt unklar, unlebendig und bringt es zu keinem herzhaften reinen Eindruck mehr. Man könnte ihn in gewisser Hinsicht den Schlußscenen der Kleist'schen „Familie Schroffenstein" vergleichen. Dasselbe Raffinement, das dort in unbewußter genialer Uebertreibung unvermuthet das Lächerliche aus dem Schrecklichen entstehen ließ, spitzt hier in bewußter, nicht minder unglücklicher Weise tragische Situationen zum Humor zu, um sie reizender zu machen. Lange ist in Lebensgefahr, er selbst ist davon benachrichtigt, der Henker wartet unten auf ihn — und eben auf diese Situation gründen sich die — bewußt oder unbewußt — frivolen Späße des Großknechts mit ihm. Mit gleichem Humor wird die ernste, ja fast widerliche, Scene zwischen Sohn und Mutter und der ganze unnütze Lärm um Versöhnung und Verzeihung durchzogen. So endet die Staatshandlung in Querelen und Rührungen einer Familienscene. Hans Lange wird trotz Truges und Aufsässigkeit gegen die Herzogin von dieser im Kerker aufgesucht, mit seinem Moralisiren trotz aller Derbheit unter Rührung angehört und um Vermittlung, bis er nachgibt, gebeten; Bugslaw läßt sich von Hans Lange mit Ergebung wie ein Junge behandeln, von der alten Gertrud aufhalten und unterwirft sich schließlich seinen beiden bäuerlichen Tugendvorbildern in Allem; besonders aber die Herzogin legt plötzlich mit dem mißlungenen Thronraube auch alles Böse, Ehrgeiz, Gemüthshärte gegen den Sohn, Untreue gegen den verstorbenen Gemal, ab und will nur am Grabe ihres Gemals, für den „jeder Blutstropfen in ihr schlägt", beten dürfen. — Den Eindruck der Wahrheit des Schauspiels auf den Alles ankommt, wird also Heyse mit „Hans Lange" ebensowenig machen wie mit „Elisabeth Charlotte"; aber der glückliche Ton der menschlichen Natürlichkeit, Einfachheit und Treue, den er in diesem Stücke angeschlagen, der flüßige, prächtig ausgearbeitete und geistvolle Dialog, selbst die meist mit Feinheit bis zum vierten Akt entrollte scenische Verwickelung wird seinem „Hans Lange" eine längere Bühnenwirksamkeit sichern.

Dargestellt wurde das Schauspiel mit allem Fleiße, aber freilich nicht mit überall gleichem Glücke. Die Hauptrollen des Hans Lange und des Bugslaw waren in den besten Händen. Hr. Grunert traf nicht nur das Wesen des ehrlichen gesunden Menschenverstandes, sondern auch in Figur und Sprache die richtige schlichte Bauernnatur in der glücklichsten Weise, mochte er auch hie und da den geistigen Gesichtskreis des Bauers mehr als absolut in der Sprache lag — und dies ist schon ein volles Maß — zu Geltung und Würde erheben. Hr. Wentzel ließ es seinem Bugslaw weder an Jugendlichkeit in den ersten, noch an Hoheit in den letzten Scenen fehlen, und er bringt für solche unfertige jugendlich ideale Charaktertypen einen eigen gemüthvollen durchaus einnehmenden Naturausdruck mit. Auch Sophia, die Herzogin, war in der Darstellung des neuengagirten Frl. Widmann so ziemlich Alles was sie sein konnte. Falsch besetzt aber war der Hofmarschall durch Hrn. Pauli, der, in bürgerlichen und niederen Charakterschilderungen Ausgezeichnetes leistend, für die ritterliche

Repräsentation durchaus weder Ton noch Haltung besitzt. Die köstliche Figur Junker Jürgen's wurde durch Hrn. Lehr, der die Pfarrer und sonstigen lammfrommen Gemüthsmenschen mit wahrer Naturanlage spielt, zwar nicht umgeworfen — dies dürfte bei Jürgen schwer halten — aber doch so gegeben, daß man ihm Nichts glaubte von Allem, was er that und sprach. Wenn Hr. Löwe, der unbeschäftigt blieb, die Rolle nicht spielte, so wären doch auch durch andere Besetzung wenigstens die köstlichen Schlagwörter zu retten gewesen. Der Judendarsteller, Hr. Gerstel, verbarg unter einem allzueffektvollen (räuberartigen) Kostüm gänzlichen Mangel an Dialekt. Der bedeutendste Mißgriff endlich war wohl die Besetzung des Henning mit Hrn. v. Prosky. Dieser Charakter ist offenbar auf Naturburschen-Einfalt und Humor angelegt. Besonders die Eifersuchtsscene mit Dörte und die Gefängnißscene mit Lange werden durch den Mangel thörichter aber ehrlicher Naivetät und ohne Humor, jene zu ernsthaft für die Verhältnisse des Stückes, diese förmlich roh und gemüthsvoll. Auch die wirksame Verrathsscene Henning's an die Bewaffneten nahm hiedurch eine gar zu tragische (nicht einmal mit Glück festgehaltene) Färbung an, während sie wohl richtiger wirkt bei einem in Schlauheit wie in Gutmüthigkeit tölpelhaften Naturell, das noch die Angst übrig läßt, der leidenschaftlich verstellte Tölpel möchte wirklich aus dem Verrathe Ernst machen. Diese Charge mußte wohl Hrn. Rüthling zufallen. Ganz vortrefflich, was die natura anbelangt, wurde die kleine Rolle des Jost v. Dewitz von Hrn. Weber dargestellt. Die Aufnahme des Stückes war eine sehr warme und von mehreren Hervorrufen der Schauspieler — welche seit dem neuen Regimente gestattet sind — begleitete.

Ueber die kleinen Lustspielneuigkeiten „Zu flott gelebt“ von G. Hasse und „Ein unschuldiger Diplomat“ von P. Henrion, welche als gute Mittelwaare willkommen sein dürften, gehe ich hinweg, mit der Bemerkung jedoch, daß in dem letztgenannten Hr. Poly Henrion ein starkes und außergewöhnliches Talent allerdings nicht für die Dichtung, sondern für das Plagiat aufzeigt. Denn das Stück ist trotz der genannten Originalfirma, unter der es hier, in Berlin u. s. w. aufgenommen worden, Zug für Zug, zum Theil sogar mit Beibehaltung der Namen, Scribe's, „Le diplomate“, der auch auf deutschen Bühnen — hier vielleicht vor 20 Jahren — gegeben worden ist. — Dem neueinstudirten Nestroy'schen „Zerrissenen“ endlich, der durch Hrn. Augusti eine gewandte Darstellung fand, wurde die Ehre zu Theil, den diesjährigen Geburtstag Schiller's auf unserer Bühne am 11. — der 10. war ein Operntag gewesen — feiern zu helfen. Als das hiesige „Tagblatt“ diese Urbanität in's Licht stellte, wurde noch nachträglich am 20. eine Schillerfeier zum Vortheil des Waisen- und Witwen-Fonds der Bühne veranstaltet, deren Programm: Jagd-Ouvertüre von Méhul, „Wallenstein's Lager“, C-moll-Symphonie von Beethoven, und das „Lied von der Glocke“, so viel Glück machte, daß damit der bisher höchste Ertrag für diesen Fond, und beiläufig ungefähr der höchst mögliche unseres Theaters bei Ausschließung der Freibillete (1226 fl.) erzielt wurde.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Viertes Konzert des ersten Cyklus, am 26. Dezember.

⁒. — Die Mendelssohn'schen Briefe geben Zeugniß von dem Eifer, mit welchem der Schöpfer der „Sommernachtstraum“-Musik an die Komposition von Goethe's „Erster Walpurgisnacht“ gegangen war, eines Gedichtes, dessen tief ernste und weitreichende Tendenz freilich schon vom Dichter nur leicht skizzirt und in eine unzureichende Form gekleidet, sich zu musikalischer Behandlung gar wenig eignet. Die tiefe symbolische Bedeutung der Idee entfällt bei der Musik von selbst, ein Ganzes bietet ihr der Text nicht dar, es bleibt ihr somit nur übrig, sich den wenigen Stimmungs-Anläufen und Situations-Versuchen nach Thunlichkeit anzuschmiegen. Mendelssohn hat dies theilweise mit Glück vollbracht. Einiges scheint uns allerdings irrig aufgefaßt, fast störend z. B. die wiederholte, hier so ungehörige Anwendung jener spezifisch Mendelssohn'schen Scherzo-Motive, mit welchen er das Schwirren und Flimmern des Elfenspuks so genial zu schildern weiß, die aber hier z. B. dem „Chor der Wächter und des Volks“ einen sehr unpassend komischen Anstrich geben. Dagegen ist freilich der erste und der letzte Chor der Druiden (mit Solo), sowie die Klagen der „alten Frau aus dem Volke“ ungemein stimmungsvoll und von einer musikalischen Wirkung, die eben nur in der Sprödigkeit des Gegenstandes ihre Grenze findet.

Die Wirkung des Werkes auf das Publikum war, wie bei früheren Gelegenheiten, eine halbgünstige, dem

etwas zwitterhaften Wesen des Gebotenen und auch der Aufführung entsprechend. Diese war eine sehr lobenswerthe, was das Orchester, das Tenor-, Baß- und Altsolo (die HH. Walter, Mayerhofer und Frl. Bettelheim) anbelangt. Weniger genügten der Chor und das wichtige Baritonsolo. Hr. Hrabanek brachte zwar im Anfang seine schöne Stimme gut zur Geltung, und bewährte sich auch überhaupt durch richtige musikalische Betonung und deutliche Aussprache; doch gerieth seine Intonation im Verlauf der Kantate immer mehr in's Schwanken, so daß man an seiner Schlußnummer keine rechte Freude mehr haben konnte. Der Chor seinerseits leistete Alles, was man von einem altbewährten Theaterpersonale fordern kann: er intonirte rein und sang korrekt; den Stimmen aber, wie dem Vortrage, fehlte durchaus und sehr fühlbar das Kernige, physisch und geistig Durchgreifende. Hr. Dessoff dirigirte mit aller Umsicht und Lebendigkeit.

Auf die „Walpurgisnacht" folgte Beethoven's neunte Symphonie, eine Zusammenstellung, welche das Konzert etwas zu lang, und für Mitwirkende wie Zuhörer etwas ermüdend machte. Wir haben die „Neunte" schon oft frischer, einheitlich kraftvoller aufführen hören. Der erste Satz war noch recht markig durchgeführt, das Scherzo hingegen matt, nur im Trio durch die ausgezeichnete Leistung der Bläser gehoben, das Adagio wieder besser, stimmungsvoller, der letzte Satz aber, bei allem Eifer doch ohne durchgreifende Kraft, ohne hinreißendes Feuer. *)

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Bittere Klagen. Das Repertoir der k. Bühne. Novitäten. Vorstadttheater.) Nahe der Jahreswende ist endlich der Berliner Kunstkritik und dem Publikum ein wenig der Geduldsfaden gerissen. Man greift fast von allen Seiten die k. General-Intendanz, Direktion und Regie mit unverhüllter Bitterkeit und Entrüstung an; laute Demonstrationen der Mißbilligung unterbrechen leider öfter Schauspiel und Oper. In der Berliner Presse liest man von einer „Schmach des königlichen Instituts" u. s. f., ja es geht so weit, der in bureaukratischer Suffisance dahin gaukelnden Intendanz zuzurufen: „Es ist hohe Zeit, daß es anders wird, wenn das Berliner Hoftheater nicht allen künstlerischen Kredit einbüßen soll". Die „Recensionen" gaben schon vor einigen Jahren eine nur auf Thatsachen gegründete Beleuchtung des damals außer Rand und Band gehenden Organismus der k. Bühnenverwaltung, der indolenten Leitung wie der unverantwortlichen Verflachung des Personals in Schauspiel und Oper; die „Recensionen" warnten vor dem anrückenden Ruin des so fürstlich dotirten, einst so blühenden ersten Instituts der Monarchie. Welche Resultate hätten jetzt diese Blätter zu verzeichnen, nachdem noch in der letzten Zeit einer von der k. Intendanz einst so verachteten, hungrigen und marktschreierischen Theateragenten-Wirthschaft ihr demoralisirendes Unwesen in den Bureaux der k. Schauspiele zu treiben verstattet ward! — Im Schauspielhause kam zum ersten Male ein „Scherz" von Benedix: „Ausreden lassen", und ein einaktiges Lustspiel: „Ein unschuldiger Diplomat", von P. Henrion nach dem „Le Diplomate" des Delavigne und Scribe (1827 erschienen) zeitgemäß in's Deutsche übertragen, zur Aufführung. Die erste Kleinigkeit verkörpert nichts Neues: eine alte schwatzhafte Jungfer (Fr. Frieb), die Keinem das Wort vergönnen will. Die Zuschauer waren dem Zungenspiele der Schwatzlustigen dankbar gewogen. In dem „unschuldigen Diplomaten" spielt Hr. Liedtke (Saldorf) mit feinkomischem Anstrich. Hr. Döring (Pickzwick) bot eine ergötzliche Charge. Was soll aber Frl. Busca (Hermine)? Dergleichen Leistungen würde kaum ein zweites Liebhabertheater goutiren wollen. Das nach diesen ziemlich dürftigen Novitäten folgende 90jährige Lustspiel Rautenstrauch's, „Jurist und Bauer", begrub fast noch vor dem Schluß desselben tückisches Scharren und Mißgetön. Weilen's „Edda" erreichte die Leseprobe. An der k. Oper gesellte sich zu den vollständig verunglückten Gastspielen der Fr. Laßlo-Doria und des Hrn. Ellinger das des Hrn. Severini aus Paris, der als Manrico ein unerhörtes Fiasko erlebte, und endlich nach dem zweiten Akte durch Hrn. Woworsky, den das sehr gefüllte Haus mit energischem Unwillen aus seiner Loge rief, ersetzt werden mußte. Die zum ersten Male aufgeführte Oper „Der Stern von Turan", nach Heyse's Novelle „Die Brüder", von Wiehert bearbeitet, Musik von R. Würst, hat eine ziemlich wohlwollende Aufnahme gefunden. Ein dauernder Gewinn für das Repertoir verspricht diese talentvolle Arbeit nicht zu werden, dazu fehlen dem Libretto wie der Musik dramatische Kraft und fesselnder Reiz der Handlung. Mit lobenswerthem Eifer ward das Werk von Frl. Lucca, den HH. Woworsky, Salomon, Betz und Fricke gesungen. Beifall und Hervorruf ehrten den Komponisten und die Sänger. Die kürzlich erst engagirten Tenoristen Kolomann-Schmidt und Adams haben uns wieder verlassen. Die zum ersten Male in der Wilhelmstadt gegebene dreiaktige Posse: „Umsonst" von E. Thomas, kann im Ganzen als eine unerlaubte Anleihe betrachtet werden, die der Verfasser bei andern bekannten Possen gemacht hat. Neu: „Ein alter Dienstbote", „Der Hahn im Dorfe". Bei Wallner gab man zum ersten Male ein vieraktiges nach Leroy's „Les plumes du paon" von Neumann übersetztes Lustspiel: „Fremde Federn", das durch Frl. Meyer, die HH. Mitterwurzer (Gérad), Weiß (Guerbois) und Baillant (Champagnac) ansprechend dargestellt ward. Die Handlung dreht sich meist um literarische Interessen. Neu: „Aurora in Oel", „Das neue Haus", „Bei Roßbach". Bei Meysel: „Die Afrikanerin". In der Vorstadt: „Idola Cantalini".

*) Die des Chores wegen veränderte Aufstellung der Violinen mag viel zur Abschwächung der Wirkung beigetragen haben.

Kleine Chronik.

|| **Orpheus in Prag.** Am 17. d. M. kam im böhmischen Interims-Theater in Prag zum erstenmale Gluck's „Orpheus" zur Aufführung. Das überfüllte Haus folgte jeder Scene dieser wunderbaren Schöpfung mit vollster Theilnahme und in wahrhaft gehobener Stimmung. Die Leistung des Frl. Zawiszanka in der Titelrolle wird als eine wahrhaft künstlerische in Gesang und Spiel bezeichnet, und insbesondere die Scenen im Elysium als von ergreifender Wirkung gerühmt. Der Festvorstellung, bei der aus Pietät für den Altmeister Gluck sämmtliche Solisten im Chore mitwirkten, ging ein sinniger Prolog, gesprochen von Frl. Malý, voran. Beinahe sämmtliche Kunstnotabilitäten waren anwesend. — Der durchgreifende Erfolg, dessen sich „Orpheus" erfreut, soll die Direktion bewogen haben, demnächst umfassende Vorbereitungen für „Alceste" zu treffen.

Das achte Gewandhaus-Konzert vom 1. Dezember hatte auf dem Programm: Symphonie in Es-dur von Haydn; Recitativ und Arie aus „Così fan tutte", Konzert in C-dur für Pianoforte von Beethoven; „Furientanz" und „Reigen seliger Geister" aus „Orpheus" von Gluck, „Siciliana" von Pergolese, Solostücke für Pianoforte; Lieder von Robert Schumann. — Das neunte brachte: „Manfred"-Ouvertüre von Schumann; Klavierkonzert (G-moll) von Mendelssohn, Symphonie Nr. 4 (B-dur) von Beethoven; Arie aus „Hans Heiling" und die Seneschall-Arie aus „Johann von Paris". — Im zehnten, am 15. Dezember, wurden zwei Chorwerke aufgeführt: „Belsazar" von K. Reinecke und „Walpurgisnacht" von Mendelssohn.

Im vierten Gürzenich-Konzert in Köln am 6. Dezember kamen zur Aufführung: Weber's Ouvertüre zur „Euryanthe", Spontini's „Olympia"-Ouvertüre, Bargiel's Symphonie, das G-moll-Konzert für Pianoforte und Orchester und der 98. Psalm von Mendelssohn, das Jubilate Amen von Bruch. — Den Inhalt des fünften, am 20. Dezember, bildete der erste Akt der Oper „Alceste" mit Fr. Louise Köster in der Titelrolle; eine Ouvertüre von E. Naumann zum Trauerspiel „Lorelei", die Arie der Leonore aus „Fidelio", zwei Weihnachtslieder von Leonhard Schrötter (1587), Violin-Konzert von Rode, Mozart's D-dur-Symphonie und Beethoven's „Leonoren"-Ouvertüre.

In Kassel wurde plötzlich der Hofkapellmeister Reiß vom Dirigentenpulte der Oper entfernt, hat denselben aber in einer Vorführung der „Norma" wieder eingenommen.

In Leipzig brachte Hr. Ascher vom Wiener Carltheater in einem Gastspiele außer dem Montjoye noch verschiedene Kleinigkeiten mit seinen Forcerollen zur Aufführung. Darunter den „Dreißigsten November", „Onkel und Neffe", „Vier Uhr Morgens".

Zur Theatergeschichte hat Dr. Wilhelm Koffka in Mannheim, Redakteur des „Mannheimer Journals", soeben ein Werk unter dem Titel „Iffland und Dalberg, Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheim's nach den Quellen dargestellt", welches im Laufe der nächsten Monate bei J. J. Weber in Leipzig erscheinen soll.

Lokales.

Im Burgtheater geht nächstens das an mehreren deutschen Bühnen bereits mit Erfolg aufgeführte Lustspiel von Benedix „Doktor Treuwald" in Scene. Beschäftigt sind darin Hr. Förster in der Titelrolle, dann die HH. Baumeister, Meixner, Schöne, Franz, Hartmann, Arnsburg, Lenchert, Paulmann und die Damen Bognar, Mathes, Hebbel, Koberwein, Kratz, Grafenberg. — Vor dem Abgang Fichtner's soll noch nebst dem Schröder'schen „Ring" auch das „Letzte Mittel" von Fr. v. Weißenthurn mit den Damen Gabillon, Mathes, Koberwein, Haizinger und den HH. Fichtner, Sonnenthal, Arnsburg, neu in Scene gesetzt werden. — Später soll dann auch Halm's neuestes Werk „Begum Somru", weches während des Gastspiels der Fr. Rettich in Berlin zur Aufführung kam, gegeben werden. Der Dichter hat seitdem das Stück dahin umgearbeitet, daß aus einem Schauspiele eine Tragödie geworden ist.

Die Hofschauspieler sind wirklich unermüdlich, besonders an Normatagen. Kaum waren sie von ihren Gastspielen während der kurzen Weihnachtsferien zurückgekehrt, als sie gleich wieder die Sperrung des Burgtheaters am 28. zu einem Gastfluge benützten. Wenigstens dürfen sie sich nach solcher freiwillig auferlegter Anstrengung nicht über zu vieles „Geplagtwerden" am Burgtheater beklagen. Gelegentlich dieser Gastspiele bemerken wir noch, daß Frl. Wetzel in Preßburg die Eboli und Hr. Lewinsky in Graz den Hamlet gespielt haben.

An die Sängerin Ernst dürften sich ältere Theaterfreunde noch erinnern. Sie war u. A. unsere erste Norma (neben Sophie Löwe, Wild und Staudigl.) Jetzt lebte die alte Frau in den dürftigsten Verhältnissen, bis sie ganz vor Kurzem vom Kaiser eine Pension von 300 fl. erhielt.

Die Klagen über die schlechte Wirthschaft im Operntheater mehren sich. Auch das Ballet hat seine Nöthe und Sorgen und von betheiligter Seite werden wir schriftlich ersucht, auch diesem Zweige der heimischen Kunstverwahrlosung unsere kritische Aufmerksamkeit gelegentlich zuzuwenden. Die geehrten Einsender mögen überzeugt sein, daß uns ihr Wunsch nicht gleichgiltig ist, und daß wir nicht ermangeln werden, auch die Mängel der Balletregie und die sonstigen in dieses Fach einschlagenden Uebelstände wiederholt zu rügen, wenn wir uns auch ihrer Klage über „Sparsamkeit im Balletwesen" nicht anschließen.

Dawison hat seit unserm letzten Bericht außer dem bereits erwähnten Narciß (2 Mal) auch zwei Mal den Wallenstein, dann vorgestern den Mephisto gespielt.

„He, Meier" heißt ein elendes Machwerk, mit welchem das Theater an der Wien nach Weihnachten seine Vorstellungen wieder begann. Dieser wahrscheinlich nach dem Französischen „Hé Lambert" zuerst in's Berlinische „Pech-Schulze" übertragene Produkt, wurde von Blank hieher versetzt. An Blödsinn war kein Mangel: das Feiertagspublikum der Galerien jubelte, das übrige gähnte. Die Darstellung war eine fleißige. Allgemein angesprochen haben nur die hübschen Tänze.

Eine genaue Revision in Bezug auf Feuergefährlichkeit hat unlängst in den fünf Theatern Wiens stattgefunden. Folgendes entnehmen wie darüber dem „Zwischen-Akt". Es

wurden mehrere Mängel oder Unzukömmlichkeiten vorgefunden und die alsogleiche Abstellung derselben veranlaßt. Unter Anderm wurde darauf hingewirkt, daß die Glaslaternen in den Foyers der sämmtlichen Theater in einer Höhe von mindestens acht Fuß über dem Niveau des Estrichs angebracht, und mit Glaskugeln oder mit einem feinen Drahtgitter versehen werden, um das Anzünden von Zigarren zu verhindern. In den Theaterräumen selbst wurde von der Kommission als höchst wünschenswerth erkannt, daß die im äußeren Schauplatze an den Verschallungen der Galerien angebrachten Gaslichter ebenfalls mit Glaskugeln oder Glasstürzen versehen werden, weil der Fall sich ereignet hat (und sich begreiflicherweise noch mehrere Fälle ereignen können), daß Personen sich durch unvorsichtiges Hinauslehnen über die Brüstung an den offenen Gaslichtern die Haare versengt, das Gesicht, oder Frauen die Hüte verbrannt haben, und in letzterem Falle die Gefahr einer allgemeinen Verwirrung oder eines noch größeren Unglücks nahe genug liegt. Ferner wurde es für sehr nothwendig befunden, daß die Brüstungen sämmtlicher Galerien um drei Zoll höher gesetzt werden als die gepolsterten oder auch nicht gepolsterten Auflagen, um das Hinabfallen von Lorgnetten zu verhindern. In dieser Beziehung wurde überdies noch der Wunsch hinzugefügt, daß das der Lorgnetten sich bedienende Publikum dieselben mit Schnüren von Gummielastikum an den Handgelenken befestigen möge. Die Dachböden, welche nach der Vorschrift leer sein sollen, waren mit allerlei Rumpelwerk, Möbeln und Garderobe ausgefüllt. In den Versenkungen einiger Theater waren die Gasflammen zu nahe an den Holzbestandtheilen, ja, in der Versenkung eines Theaters wurden sogar bewegliche Gasarme vorgefunden. Was die bereits vor zwei Jahren angeordnete Einführung von Drahtkourtinen anbelangt, so wurden solche nur in den beiden Hoftheatern getroffen. Es wurde jedoch bemerkt, daß die Drahtkourtinen nicht blos im Momente der Gefahr, wo vielleicht Niemand mehr auf den Schnürboden gelangen kann, sondern jeden Abend nach der Vorstellung herabgelassen werden sollen, weil bei einem allfälligen nächtlichen Brande auf der Bühne oder auf dem Schnürboden, wie es vor nicht gar langer Zeit erst erlebt wurde, wenigstens das Hauptgebäude und der Zuschauerraum gerettet werden könnten.

Unter dem Titel „Slavische Blätter" erscheinen hier vom Januar 1865 an illustrirte Monatshefte, welche, in deutscher Sprache geschrieben, sich vorzugsweise den Interessen der slavischen Nationen widmen wollen. Redakteur ist Hr. A. Lukšić, die Buchhandlung des Hrn. Karl Czermak (Wien, Schottengasse 6) übernimmt den buchhändlerischen Debit. Ende Januar erscheint das erste Heft, dessen vielversprechender Inhalt nebst den kulturhistorischen und literarischen Beiträgen auch u. A. folgendes aufweist: Biographien (mit Portraits) von Bogumil Dawison, Jaroslav Czermak und Alois Ander, über das polnische Bühnenwesen der neuesten Zeit, über slavische Musik und Gesang, über slavisches Vereinswesen, 2c.

Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde am 21. Dezember war leider wieder sehr schwach besucht. Es ist bedauerlich, daß die Mitglieder nicht mehr Antheil nehmen an dem Gebaren eines so wichtigen Institutes, besonders in einem Moment, wo so bedeutende Interessen auf dem Spiele stehen. Dies beweist neuerdings wie wenig in Wien noch der Sinn für die parlamentarische Form, für das öffentliche Leben überhaupt geweckt ist. Nach der Lesung der Rechenschaftsberichte wurde von der Direktion der Antrag auf Systemisirung eines Archivarpostens gestellt und angenommen. Eine neue Instruktion, die Benützung des Archives betreffend, wurde unter den Mitgliedern vertheilt. Von den vier austretenden Direktionsmitgliedern wurden die HH. Becker, Helfert, Krall wieder gewählt; statt Hrn. Stubenrauch trat Hr. Winter ein. — In der ersten Direktionssitzung am 29. wurden der Hr. General-Auditor von Drathschmidt zum Präses und Baron Helfert zum Präses-Stellvertreter, wiedergewählt.

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag Mittags, Musikvereinssaal: Hr. Pfeffer, Komponist; Freitag den 6. Januar Nachmittags 5 Uhr, Musikvereinssaal: Hellmesberger'sches Quartett, V (Schubert, Goldmark, Beethoven).

Briefkasten der Redaktion. 24. — 30. Dezember: F. B. in Wiesbaden, 11—1 hier: Alles erhalten

Briefkasten der Expedition. 24. — 30. Dezember: Um Einsendung der Beträge für das zweite Semester 1864 mit 4 fl. 50 kr. ersuchen wir wiederholt: Fr. Gräfin A . . . . . . in Pest, Hr. Dir. K . . . . in Kremsmünster. — Hr. O . . . . . in Kirchberg. Hr. K . . . . . in Salzburg: Pränumeration empfangen.

Pränumerations-Einladung.

Beim Quartalwechsel erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten der „Recensionen" zu baldmöglichster Erneuerung ihrer Pränumeration einzuladen, damit in der Zusendung des Blattes keine Störung eintrete. Die Pränumerations-Bedingungen sind am Kopfe des Blattes angegeben.

Gleichzeitig beehren wir uns, das Publikum auf den jetzt regelmäßig alle Monate erscheinenden „Anzeiger" hinzuweisen, welcher sich, außer für die HH. Buch- und Musikalienhändler, auch als Notizen- und Anzeigeblatt für das Gesammtleben der Theater- und Musikwelt, für Preisausschreibungen, Konzertanzeigen und sonstige Geschäftsnachrichten bestens empfiehlt.

Die Expedition der „Recensionen".
Karl Czermak. Schottengasse 6.

Das Inhaltsverzeichniß folgt in der nächsten Nummer.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.